JAHRGANG 1958 · HEFT 2/3

MASKE UND KOTHURN

ERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT
erausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Prof. Dr. Heinz Kindermann) / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Doz. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln 16.

INHALT HEFT 2/3:

Aufsätze

Seite

Deutsches Barockdrama als Beginn des Moskauer Hoftheaters (1672). Von Willi Flemming (Mainz) 97

Zwei böhmische Schloßtheater. Von Jiří Hilmera (Prag). Mit Tafel V—IX 125

Einige Daten zu Josef Platzer. Von Margret Dietrich (Wien) 134

Joseph Kurz-Bernardon in Warschau. Von Barbara Król (Warschau). Mit Tafel X 142

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

DEUTSCHES BAROCKDRAMA ALS BEGINN DES MOSKAUER HOFTHEATERS (1672)

Von Willi Flemming (Mainz)

Seit langem bekannt und aufmerksam beachtet ist der Beginn eines Hoftheaters am Zarenhof zu Moskau. Es handelt sich um die Jahre 1672 bis 1675. Denn rasch machte der Tod dem allem ein Ende: der Zar Alexej Michailowitsch starb am 28. Jänner 1676, und der Verfasser der Texte und Leiter der Aufführungen, Johann Gottfried Gregorij, war schon am 16. Februar 1675 von einer Krankheit dahingerafft worden.

Der Zar Alexej (geb. 1629) hatte in zweiter Ehe die erst 20jährige Nathalie Maryschkina am 22. Jänner 1671 geheiratet[1]). Sie war schön, aber auch angeregt. Früh verwaist, war sie im Palast ihres Oheims aufgewachsen, der ein Freund der westeuropäischen Barockkultur und ein Mäzen der Deutschen im besonderen war. Dieser aber war der Bojar Artamon Matwejew, der als vertrauter Ratgeber des Zaren die Funktion eines Außenministers ausübte. Die wohlwollende Art des Herrschers war einer maßvollen Annahme ausländischer Zivilisation zugeneigt. Zudem war der polnische Hof mit der Nachahmung von barocken Hoffesten schon längst vorangegangen. So genügten jetzt die einheimischen Spaßmacher und Sänger in Art der Skomorochi, die Seiltänzer und Akrobaten, die Tänzer und Lautenschläger nicht mehr. Bei den Hofgesellschaften, die leicht in Gelage ausarteten, spielten deutsche Trompeter und ein deutscher Organist. Da außerdem der Fremdenhasser, der Patriarch Nikon, 1667 abgesetzt und verbannt war, stand einer moderneren Ausgestaltung des Hoflebens nichts im Wege. Dazu gehörten auch prunkvolle Theateraufführungen. Auf Anregung der lebensfreudigen jungen Zarin hatte Matwejew seinen Freund, den Obersten Nicolas von Staden, auf die Reise nach Kurland, Schweden und Preußen gesandt, um Musiker, Tänzer und Schauspieler zu engagieren. Aber das zog sich hin und brachte wenig Erfolg. Inzwischen war das freudige Ereignis eingetreten, daß der Zarewitsch Pjotr (der spätere Peter der Große) geboren war (30. Mai 1672). Wohl in Freude darüber verlangte der Zar nach einem Festspiel. Sein Beichtvater hatte ihm ausdrücklich erlaubt, dergleichen abhalten zu lassen. Da wagte man den Versuch, im Lande ein solches Stück in Auftrag zu geben. So beauftragte man einen Pfarrer der deutschen Vorstadt, Johann

[1]) Für das Zeitgeschichtliche: W. Kliutschevskij, Geschichte Rußlands, Bd. 3 und 4, 1925 (übers. v. Reinhold v. Walter). Valentin Gitermann, Geschichte Rußlands, Bd. 2, Hamburg 1949.

Gottfried Gregorij — oder wie das Dekret des Zaren vom 4. Juni 1672 ihn nennt: den Magister Jagan Gottfried —, „ein Schauspiel zu verfassen, dessen Handlung der Bibel aus dem Buch Esther entnommen sei, sowie um es darzustellen, ein Bauwerk neu aufzuführen". Anscheinend ohne vorher irgendwie zu verhandeln oder anzufragen, wurde der Pastor einfach dazu bestimmt. Und er fand sich rasch und gut in die neue Aufgabe. Bereits nach vier Monaten, am 17. Oktober 1672, fand vor dem Hof die Aufführung des Schauspiels „Artaxerxes" durch Schüler der deutschen Schule statt. Die Einübung erforderte drei Monate. Das Stück war also in einem Monat zum mindesten soweit gediehen, daß mit der Einübung begonnen werden konnte. Beides war eine beträchtliche Leistung, denn es wurde von den Deutschen in russischer Sprache gespielt. Und es glückte. Eine Wiederholung scheint zu Pfingsten 1673 stattgefunden zu haben. Der Erfolg bestand darin, daß Gregorij und seine Spieler vom Zaren Geschenke erhielten und einen Festschmaus. Auch wurde eine Art Theaterschule gestiftet, jedenfalls Mittel zugesagt für die Ausbildung von Schülern nach dieser Richtung. Vor allem aber wurden weitere Stücke von Gregorij gefordert und tatsächlich auch geliefert. Eine „Judith" führte er Anfang Februar des nächsten Jahres auf und im November schon den „jungen Tobias". Wann das „Schauspiel von Adam und Eva" gezeigt wurde, steht nicht fest, vielleicht 1674, wo auch Wiederholungen von „Judith" und „Artaxerxes" im November belegt sind. „Bajazet und Tamerlan" wurde im Karneval (1. bis 14. Februar) 1675 vorgeführt und schließlich noch ein „Joseph". So sind es also sechs figurenreiche Schauspiele, die der Pastor in dieser kurzen Zeit für den Zarenhof in Moskau verfertigte.

Diese Stücke bedeuteten den Ansatz zu einem Kunstdrama, denn sie wurden ja in russischer Sprache aufgeführt. Damals war diese noch nicht als eigentliche Literatursprache durchgebildet und gefestigt. Daher störten auch nicht die vielfachen Wendungen aus der Umgangssprache, es ärgerten wohl auch nicht die häufigen Germanismen und selbst Polonismen. Es sind nämlich die Texte erhalten, bekannt und untersucht. Nur das Stück vom jungen Tobias fehlt noch.

Bislang vermißte man besonders den Text des Erstlingsdramas, vom „Artaxerxes". Jedoch wurde er kürzlich aufgefunden, und zwar sind es gleich zwei Handschriften, die an weit auseinander liegenden Orten auftauchten. Allein ein russischer Text wie bei den vier übrigen Stücken fand sich in der Bezirksbibliothek von Vologda (jetzt Moskau, Lenin-Bibliothek). Diese auch lückenhafte Handschrift wurde mit umfänglicher Einleitung herausgegeben von J. M. Kudrjavcew in Akademija Nauk SSSR, Institut russkoj literatury, 1957. Weit aufschlußreicher ist das andere Manuskript, weil es zweisprachig ist, nämlich deutsch und russisch. Damit wird die naheliegende Vermutung bestätigt, die schon 1889 P. O. Morozov (S. 163 ff.) äußerte, daß der Pastor seine Stücke zunächst in Deutsch schrieb und daß sie dann ins Russische übertragen wurden. Offensichtlich war Gregorij sprachbegabt, seine Gewandtheit als Kanzelredner ist belegt, das Stück selbst bestätigt es, aber für das Russische

reichten seine in den zwölf Jahren seines Aufenthaltes erworbenen Kenntnisse doch wohl nicht ganz aus. Da er aber die ganze Zeit hindurch zugleich Lehrer und Leiter der deutschen Schule war, bekam er von dort her Unterstützung. Es handelt sich um seine beiden deutschen Kollegen. Johann (Jagan) Palzer half ihm als Abschreiber bei den drei Stücken „Artaxerxes", „Judith" und „Tobias". Der andere war Lehrer für Russisch und hieß Georg Hübner; er nannte sich später Jurij Michajlov und wurde 1679 als Dolmetscher im Dienst des Auswärtigen Amtes (Possòlskij Prikàs) zugelassen. Daher erklärt sich das etwas krampfige Russisch mit den Germanismen. Diese beiden halfen wohl auch beim Einstudieren. Für die Regie stand besonders Lorenz Rinhuber zur Verfügung. Er war eigentlich als Hauslehrer nach Moskau mitgenommen worden und jetzt ebenfalls als Lehrer an der deutschen Schule eingesetzt. Zugleich ist er für uns die entscheidende Quelle. Ein Blatt mit der Personenbesetzung und einem Überblick über die Hauptszenen eröffnet die Handschrift. Daraus läßt sich folgern, daß er sie mit sich führte und bei einem Aufenthalt in Frankreich (1678 oder 1681) dem bekannten Gelehrten und Büchersammler P. Menestrier S. J. verkaufte oder verehrte. Aus dessen Nachlaß kam sie in den Besitz der Stadtbibliothek Lyon, wie die Bemerkung auf dem Vorsatzblatt ausweist: „Ex dono P. Menestrier Soc. Jes." Ein marmorierter Umschlag, wie er im 17. Jahrhundert für solche Texte üblich ist, umschließt 177 erhaltene Blätter und die Reste von 16 herausgeschnittenen. Es ging damit der ganze zweite Akt verloren. Alle Blätter sind beidseitig beschrieben, und zwar entweder deutsch oder russisch. Auch hinsichtlich des Papiers unterscheiden sie sich. Sie folgen sich abwechselnd so, daß sich die beiden Sprachen stets gegenüber stehen. Eine sorgfältige Ausgabe veröffentlichte 1954 das Institut d'Etudes slaves de l'Université de Paris (Bibliothèque russe tome XXVIII). Dr. Frédéric Cocron betreute besonders den deutschen, Prof. André Mazon den russischen Text vorbildlich. Die Einleitung orientiert über Gregorij, und sprachliche Erläuterungen wurden angefügt. Es handelt sich aber um Abschriften, nicht etwa um das Original des Pastors. Von diesem stammt jedoch das Blatt 6 mit dem Prolog, wie ein Vergleich mit einem Gelegenheitsgedicht (Stutgart 1667, S. 24) beweist. Das erste Blatt mit der Überschrift und den Personen scheint Rinhuber geschrieben zu haben. So besitzt also das Manuskript doch große Nähe zum authentischen Text, obwohl weder der Titel noch der Verfasser angegeben ist.

Wer war nun dieser Johann Gottfried Gregorij[2]); was wissen wir von

[2]) Der Name Gregori wie Jacobi Josephi ist noch heute in Mitteldeutschland verbreitet, auch mit der Schreibung —y. So schreibt sich der Pastor selbst in einem Dokument (Voyage, S. 10) und auf dem Faksimile seines Abschiedsgedichtes, Stuttgart, 10. Oct. 1667 (Artaxerxes, S. 24). Rinhuber (Voyage, S. 27, 43, 50) schreibt ihn —ij wie auch der Porträtstich (1667) und sämtliche russischen Dokumente (Voyage, S. 17 [= 1667], 19 [1668]); das entspricht der russischen Schreibart, entsprechend dem geläufigen Vornamen Grigorij. Von den deutschen Lokalforschern wie A. W. Fechner und Ernst Koch wurde das entsprechend der Schreibung bei lateinischen Wörtern jener Zeit ij als ii gelesen und gedruckt und als patronymer Genetiv von Gregorius gedeutet. Rinhuber schreibt im lateinischen Text gelegentlich auch Gregorius (Voyage, 28 f.). Nic. Evreinoff und andere schreiben „Gregori".

ihm? Er wurde am 15. Mai 1631 in Merseburg geboren als Sohn des Arztes Victrinus Gregorius, Lizentiat der Medizin. Seine Mutter Anna Maria war die Tochter des Bürgermeisters Donat. Er stammte also aus dem gehobenen Bürgertum und wird den üblichen Bildungsweg über das Gymnasium zur Universität gegangen sein. Es liegt nahe, bei ihm das Studium der Theologie zu vermuten, und zwar in Jena. Ob er auch an weiteren Universitäten studierte, ist nicht klar. Der Tod des Vaters zwang ihn wohl, das Studium abzubrechen, und der ausgebrochene Nordische Krieg zog den Unternehmungslustigen in seinen Bann. Das ist nicht ungewöhnlich, wissen wir doch von Caspar Stieler das Gleiche. Er war nur ein Jahr jünger und trat in Königsberg wohl 1655 in ein brandenburgisches Dragonerregiment (bis 1657). Gregorij soll zunächst bei den Schweden gedient, dann einem polnischen Reiterregiment angehört haben. Dabei dürfte er mit dem General Nicolas Baumann bekannt geworden sein. Nach der Schlacht von Warschau (1658) begab er sich im Oktober dieses Jahres nach Moskau. Dort gab es eine besondere Vorstadt (Njemjezkaja Sloboda), die vorwiegend von Deutschen bewohnt war. Sie besaßen zwei eigene Kirchen und eine Schule, beides lutherischer Konfession[3]). Den Pfarrer, Fadenrecht, hatte seinerzeit auch Olearius auf seiner berühmten Reise nach Persien, an der ja auch Paul Fleming beteiligt war, aufgesucht. An der Schule wurde Gregorij als Lehrer beschäftigt. Bald wurde er auch zum Gottesdienst als Hilfsprediger herangezogen. Seine Auslegungen der Bibel fanden großen Beifall. Es existierte nämlich eine weitere Gemeinde, die sich gegenüber der älteren (Alt Teutsche) als Sachsenkirche oder „Officir Kirch" bezeichnete und nun nach Kriegsende stärkeren Zustrom erhielt. Da hinein paßte Gregorij besonders gut, und der General Baumann führte den Vorsitz im Gemeinderat. Aber um als Prediger angestellt zu werden, genügte seine Begabung als Redner nicht. Sein Studium war ohne Abschluß geblieben. So erwirkte der General ihm einen Urlaub nach Deutschland. Am 12. August 1661 wurde Gregorij in Jena immatrikuliert. Schon nach einem halben Jahr erwarb er die Würde eines Magisters und war damit für den Gymnasialunterricht ausgewiesen. Im Frühjahr 1662 bestand er die Theologische Prüfung vor dem Oberkonsistorium in Dresden und wurde ordiniert, und zwar in Gegenwart des Kurfürsten. Er hatte es offenbar verstanden, auf sich und seine russischen Beziehungen aufmerksam zu machen, denn er erhielt auch einen lateinischen Empfehlungsbrief (datiert vom 16. April 1662) an den Zaren vom Kurfürsten und einen vom Herzog (datiert vom 23. Mai 1662) aus Merseburg. Er hatte seine Heimat also besucht und dann seine Mutter, die mit dem Stadtphysikus Blumentrost in Mühlhausen in zweiter Ehe lebte. In Deutschland ließ er auch ein Lobgedicht auf den General Baumann drucken, der sich beim Einfall der Tartaren ausgezeichnet hatte. Aus Angst vor den heranbrausenden Reiterscharen war damals die Hauptstadt in Ver-

[3]) A. W. Fechner, Chronik der Evangelischen Gemeinden in Moskau, 1. Bd., Moskau 1876. Vor dem Titel befindet sich ein Ortsplan. Ernst Koch, Die Sachsenkirche in Moskau (Neues Archiv für sächsische Geschichte, Bd. 32, 1911, S. 270—316. Beschreibung der deutschen Siedlung, S. 271.

teidigungszustand gesetzt und dazu die Vororte zerstört worden. Nun galt es, auch die Kirchen neu aufzubauen. Notbauten mußten da zunächst helfen, doch um sie durch massive Gebäude ersetzen zu können, fehlten die Mittel. Diese zu beschaffen, kam der General Baumann auf den Ausweg, Gregorij erneut nach Deutschland zu schicken, nunmehr offiziell. Er verschaffte sich durch seine guten Beziehungen zum Hof zwei offizielle Schreiben, die auf jene von Gregorij mitgebrachten Bezug nahmen. Auf diese hin hatte man schon die „Kirka" der Offiziere in „Sachsenkirche" umbenannt, und Gregorij war ja ihr Pfarrer. Nun kehrte er im Frühjahr 1667 in offizieller Mission nach Dresden zurück und wurde hier wie an anderen Höfen Mitteldeutschlands in Audienz empfangen. Er hatte vollen Erfolg. Sein Portrait wurde sogar in Kupfer gestochen (Bild zu Beginn der Publikation des Artaxerxes). In einem Dankgedicht an J. Chr. Keller, den Staatssekretär des Großherzogs Eberhard von Württemberg in Stuttgart, preist er den Zaren, der die Deutschen begünstigte (Abbildung Artaxerxes, S. 24). Tatsächlich hatte er auch den Auftrag, tüchtige Fachkräfte mitzubringen. Jedenfalls nahm er nun seinen Stiefvater und dessen Sohn mit, und zwar als Hofmedikus des Zaren. Wir sehen also: typisch barock ist dieser Mann, der alles andere war als ein stiller Gelehrter in der Studierstube, vielmehr ein redegewandter Weltmann voll Unternehmungsgeist und auch wohl Geltungsbedürfnis; rastlos und geschickt, zugleich begabt und gebildet. An Neid und Verleumdung fehlte es nicht, aber auch nicht an Erfolg und Anerkennung.

Sicherlich war der Gipfel seines Lebens der Auftrag vom Zaren, Schauspiele für den Hof zu schreiben und aufzuführen. Wieder hatte der General Baumann dabei die Hand im Spiele. Unklar ist, ob die Wahl des Themas auf Vorschlag und mit Vorwissen des Pastors erfolgte. Jedenfalls fand sich der Autor sehr gut damit ab, nutzte es sogar echt barock zu einem aktuellen Bezug aus. Der Prolog schließt nämlich mit den Versen: „Schickt aber Gott es so, daß unser schwaches Lallen / Kann Deiner Majestät höchst-gnädigst wohl gefallen, / so wirff auf Persien nicht deinen Gnaden-Schein, / laß Ahasverus Volk alsdann nur Teutsche sein!" Zunächst hatte die letzte Zeile geheißen: „Ach, laß den Ahasver doch einen Teutschen sein!" Der wohlratende Gottesfürchtige war wohl zu sehr Einzelfall, das Stück sollte aber der ganzen deutschen Gemeinde zugute kommen. So ganz an den Haaren herbeigezogen ist diese Analogie nicht. Denn 1643 hatte der Zar Michael Fedorovitsch dem Verlangen der orthodoxen Geistlichkeit nachgegeben und die Zerstörung der drei deutschen Kirchen innerhalb von Moskau angeordnet, und auch der neue Zar, eben Alexis, hatte zu Beginn seiner Regierung 1649 diese Politik des Mißtrauens fortgesetzt, ja er hatte (1652) noch energischer die Ansiedlung der Deutschen in einem besonderen Vorort außerhalb der Stadtmauern vorgeschrieben. Dann aber änderte er seine Einstellung, wohl im Zusammenhang mit Erfahrungen im Nordischen Krieg. Dieser Umschwung fiel grade mit dem ersten Auftauchen von Gregorij zusammen oder hatte es direkt veranlaßt. Und das eben klingt im Schluß des Prologs an. Solcherlei Aktualisierung war im Barock durchaus üblich, ja geradezu Pflicht. Aber dieser Stoff bot tatsächlich eine Fülle von analogischen Bezügen.

Sie betreffen alle drei Hauptpersonen des Stückes, außer dem König vor allem Esther und Mardochai. Denn wie einst Ahasver hatte der Zar ja unlängst die junge schöne Natalja geheiratet. Sie erinnerte an Esther und setzte sich wie jene beim Herrscher für die bedrohten Fremdlinge ein. Bezeichnenderweise umgab den eben geborenen Zarewitsch Peter bald allerhand Spielzeug aus Deutschland, auch trug der Knabe bald gern deutsches Gewand. Überhaupt hatte er wie seine nur ein Jahr jüngere Schwester sich in der hübschen deutschen Vorstadt eifrig umgesehen, auch wohl den Handwerkern dort zugeschaut. Natalja war ja Pflegetochter von Matwejew und in seinem Haus. Dieses war nach westlichem Muster eingerichtet. Die Hausherrin war Schottin, eine geborene Hamilton. In ihrer Gegenwart fanden Empfänge statt, bei denen kultivierte Salongespräche geführt wurden, wie es etwa Harsdörfers Frauenzimmer-Gesprächsspiele vorbildlich darstellten. In der Bibliothek des Hausherrn fanden sich 63 Werke ausländischen Ursprungs, außer 42 lateinischen 12 deutsche und ein holländisches neben 3 französischen und 4 polnischen. Daneben waren damals viele handschriftliche Übersetzungen bei aufgeschlossenen Adligen vorhanden. Der Sekretär einer kaiserlichen Gesandtschaft, Adolf Lyseck, berichtet über 1675, allein Matwejew machte auf ihn den Eindruck, daß er das russische Wesen abgelegt habe, er sei ein großer Gönner der Ausländer, und die Deutschen nannten ihn ihren Vater[4]). So lag die Analogie zu Esther und Mardochai nahe. Auf der anderen Seite auch noch jene zu deren Gegenspieler Haman. Sein Sturz dürfte die Hofgesellschaft an jenen des Patriarchen Nikon 1667 erinnert haben, diesen hassenden Bekämpfer alles Ausländischen überhaupt. Er hatte ja die Aussiedlung der Deutschen aus den Mauern von Moskau veranlaßt sowie die Zerstörung ihrer Kirchen.

Derlei naheliegende Assoziationen mögen dem Pastor gerade diesen Stoff nahegelegt haben, so daß er ihn seinen Gönnern zuflüsterte. Daß ihm das Wohlwollen der Hofkreise gegenüber den Deutschen und gar die Gönnerschaft des Zaren speziell am Herzen lag, das erweist auch sein in Stuttgart verfaßtes Gedicht (S. 25), in welchem er Alexej preist: „Der unser Teutsches Volk mehr als die Russen liebt / Und ihnen Kirch und Sitz, Sold, Ehr und Schätze giebt." Das sind Formulierungen, die nicht nur äußerlich im Ausdruck („mehr als") echt barock klingen, auch inhaltlich dem barocken Wertsystem entsprechen. Dem nach Geltung strebenden Ich steht der Sinn nach Ruhm und Einfluß, auch nach Geld und Genuß: „Sold, Ehr und Schätze!" Das vermag allein der Monarch zu geben, sein „Gnaden-Will". Es gilt deshalb, der „Mayestät höchst-gnädig wohlgefallen" zu erringen, auf daß dieser Sonne „Gnaden-Schein" sich dem „in Demuth", „in Dienst und Schuldigkeit" vor seinen „Gnaden-Füßen" Knienden zuwende. Hier spricht sich nicht so sehr eine kriecherische Bettelei aus als die religiös fundierte Staatstheorie des Gottes-Gnadentums. Denn auch Gottes Liebe erzeigt dem sündhaften Menschen eben Gnade und erlöst ihn dadurch. Uns ziemt deswegen Demut, obwohl das machthungrige Ich des Barockmenschen

---

[4]) Fechner, S. 368; Adolph Lyseck: Relatio ... Salzburg 1676, S. 122.

so sehr zum Hochmut neigt. Aber Leben und Geschichte zeigen: „wie Hochmuth wird gestürzt, was Demuth kriegt zum Lohne", wie es im Prolog heißt. Damit spricht der Autor den Sinngehalt seines Stückes aus. Er zeigt, „wie wechsel= wunderlich das falsche Glükke spielt". Das warnt und mahnt, wie „Vasthi träget Schmach, die Esther eine Krohne / der freche Haman wird der Hoffahrt eine Lehr". So gibt die Handlung ein „kaum erhörtes Beyspill", wie Andreas Gry= phius (Vorwort zur „Catharina") definiert, und schon nach Opitz (Vorrede zur „Judith") sollte die „Vorstellung solcher Exempel in Glück und Unglück" die Zuschauer veranlassen, „das geschehene nützlich (zu) betrachten". Denn alle Poesie solle „eine Lehrerin der Frömmigkeit ... eine Mutter der Tugenden, eine Geleitsmännin der Weissheit und ein Quäll der guten Künste und Sitten" sein. Nachdrücklich betont der Pastor den religiösen Ertrag seines Stückes: „wie wun= der=wunderlich / kann Gott des Menschen Rath doch treiben hinter sich!" Die Unsicherheit der irdischen Verhältnisse, die Unzuverlässigkeit alles irdischen Wohllebens hatte die Zeit seit dem großen Kriege immer wieder erlebt: das „Spiel des falschen Glücks". Aber die Frömmigkeit glaubte darüber Gottes Vorbestimmung am Werke. Auch Gregorij schreibt im Prolog: „So spielt das Glükke zwar, doch nicht ohn Gottes Schikken, / Gott ist es, der dem Glück kann leicht das Ziel verrücken." Das eben zeigt die Schicksalswende in dieser Handlung: „Ist dem Volk Israel der Tod schon zuerkannt, / in Jahresfrist hat Leid in Freude sich gewandt." So erhält das Geschehen auf der Bühne eine tiefere Bedeutsamkeit: „Von solchem Gottes=Werk, von solchen Wunderdin= gen / soll Ahasverus nun lebend'gen Nachricht bringen."

Der Name Ahasverus für den König der Perser weist darauf hin, daß Gregorij die Bibelübersetzung Luthers als Quelle benutzte. Der russische Text dagegen schreibt stets Artaxerxes gemäß der Vulgata. Die Übersicht von Rinhuber notiert ebenfalls diese Namensform, während er die Form Haman beibehält, die im Kontext stets Aman wie im Lateinischen lautet. Darin liegt bereits der Hinweis, daß die zeitgenössischen Stücke der Jesuitengymnasien nicht die Vorlage für dieses „Schauspiel von Artaxerxes", wie die russische Bezeichnung lautet, gelie= fert haben werden, zumal sie ja ungedruckt blieben. Wenn in Augsburg 1652 ein „Aman", 1660 in Prag und 1666 in Burghausen eine „Esther", in Graz 1673 „Mardochaeus" gespielt wurden, so zeigt das nur, wie geeignet für die Schul= bühne der Barock diesen Stoff empfand. Jedoch das neue deutsche Kunstdrama, nicht einmal Christian Weise griffen die Geschichte der Esther auf. Sie bot ihnen nicht, was sie für eine Tragödie unerläßlich fanden: die jähe katastrophale Schicksalswende als Sinnbild der Vergänglichkeit und Vergeblichkeit alles Irdi= schen und als Gegengewicht das sich dennoch behauptende Ich. Gregorij betonte in seinem Prologus zwar das „Spiel des falschen Glücks" und damit die Unzu= verlässigkeit des Irdischen. Er deutet das Geschehen aus barocker Sicht; aber eine tragiche Hauptperson konnte er nicht schaffen. Damit rückt er von Gry= phius und auch von seinem Generationsgenossen Lohenstein ab, nähert sich den Jesuiten, deren große Schaustücke die ecclesia triumphans mit allen Mitteln der Bühnentechnik demonstrieren. Daraus ergab sich für die Ordensdramen

eine Zweiteilung des Titels, die den Gehalt gern voranstellt (Pietas victrix sive Constantinus Magnus de Maxentio victor). Gregorij dagegen nennt allein Artaxerxes, nicht etwa Esther, wie es die meisten Stücke tun. Ihre Erhöhung und die daraus folgende Errettung der Juden nahmen die Autoren des 16. Jahrhunderts als Lehrbeispiel für Gottes Hilfe gegenüber seinen Gläubigen. „Von solchem Gotteswerk" will der Pastor in Moskau wie jene früheren in Deutschland zwar auch zeugen, eben als eifriger Lutheraner. Jedoch schreibt er ein Schauspiel mit den modischen Mitteln seiner Zeit, soweit er sie eben kannte. Die Stücke des vorigen Jahrhunderts waren verschollen, und gar Hans Sachs, der zweimal den Stoff aufgriff, galt als albern. Auf den ersten Blick besticht die gleiche anomale Zahl von sieben Akten wie bei der „Hester" (1559) des Nürnberger Meistersingers. Doch ist die Aufteilung des Stoffes ganz verschieden und beweist gerade Gregorijs Selbständigkeit und Unkenntnis von irgendwelchen Fassungen des 16. Jahrhunderts. Aber auch zu dem Stück der Englischen Wandertruppen (Comedia von der Königin Esther und dem hoffärtigen Haman) bestehen keine direkten Beziehungen. Der Auftrag des Zaren kommt eben doch unvorhergesehen. Fern allen deutschen Bibliotheken bleibt keine Zeit zu verlieren, die Bibel als Quelle genügt. Was zu Gebote stand, war die vorhandene Bildung und Begabung.

Tatsächlich, seine Bildung macht sich deutlich bemerkbar. Als lutherischer Theologe nutzt er nicht allein Luthers Bibelübersetzung, sondern kennt auch den hebräischen Urtext so gut, daß er ihn zitiert bei der großen Klage der Juden im IV. Akt, Szene 3 (S. 154–156). Auch er wohl und nicht nur der Übersetzer benutzt die russische Bibelübersetzung. Ihr sind auch die Namen Artaxerxes und Estra, Aman entnommen. Anklänge an die Psalmen in Luthers Fassung finden sich häufig und an das Kirchenlied. Eindeutig ist auch der Zusammenhang mit der deutschen Barockdichtung seiner Zeit. Der Alexandriner wird gewandt gehandhabt. Versfüllung und Reimtechnik entsprechen den Grundregeln, wie sie Opitz durchsetzte. Die Strophenformen, die Bilder und Vorstellungen des weltlichen wie des geistlichen Liedes lassen sich greifbar wiederfinden, sogar schäferliche Motive (S. 184). Jedoch ist eine Benutzung von Opitz' „Judith" oder eines Dramas von Andreas Gryphius nicht zu erweisen. Hinsichtlich der Antike dagegen besagt allein schon der Name Thraso die Kenntnis der römischen Komödie. Der großsprecherische Offizier aus dem „Eunuchus" des Terenz (Thraso) ist so recht nach dem Geschmack des Barocks überhaupt und findet sich deshalb nicht nur in Gryphius' „Horribilicribrifax" variiert, er entsprach wohl auch den persönlichen Erfahrungen des Pastors, der ja Pfarrer der „Kirka der Officirs"-Gemeinde war und nachweislich die ehrenrührigen Gerüchte über sein Überläufertum als Reiter zu bekämpfen hatte. Kann man sich also vorstellen, daß Terenz und auch wohl Plautus in seiner Bibliothek neben den theologischen Werken standen, so ist von Seneca so wenig eine Spur wie von Sophocles zu finden. Ebenso Opitz mit seinen beiden Übersetzungen (Troades von Seneca und Antigone von Sophocles) stand nicht auf seinem Bücherbrett. Er wollte ja auch gar keine Tragödie schreiben, sein „Artaxerxes" gehört einem

anderen Formtypus an: dem Schaustück mit Festspielcharakter. Aus ähnlichen Verhältnissen und Absichten hatten auch die Jesuitengymnasien Schaustücke erstellt, die jedoch einen anderen Typus bei stets lateinischer Sprache ergaben. Er hat sie nicht gekannt, weder als Buch noch als Aufführung. Aber auch in den zahlreichen kleinen Residenzen Mitteldeutschlands hatte das Gymnasium als Pflanzstätte des Beamtentums analoge Aufgaben. Gleichzeitig blühte dort die Pflege der Musik an Schule und Hof, und gesinnungsmäßig war Frömmigkeit und Vorstellungskreis des Luthertums das tragende Fundament. Merseburg war damals noch eine kleine Residenz, und so könnten schon aus der Schulzeit her Anregungen und Eindrücke bei Gregorij vorhanden gewesen sein. Außerdem führte ihn 1667 seine Reise als Sammler für den Kirchenbau durch den mitteldeutschen Kulturkreis, zu dem außer Thüringen und Sachsen auch Württemberg sowie die reichen Städte Ulm, Nürnberg, Augsburg gehörten. Sie alle pflegten damals die Oper in einer deutschen Sonderform, abweichend von Italien und Frankreich. Kein geringerer als Heinrich Schütz machte ja mit der „Daphne" in Opitzens Fassung 1627 den Anfang. Manuskripte der Blütezeit sind erhalten seit 1652 in Altenburg, in Weimar seit 1662, in Rudolstadt seit 1665, in Merseburg erst seit 1672, aber in Gotha seit 1662. Dort erhielt unser Pastor am 4. Jänner 1668 von Herzog Ernst dem Frommen bare 200 Taler. Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen versprach ihm 1000 Taler; er hatte kürzlich (am 27. Jänner 1667) das von Klengel (seit 1664) in Dresden gebaute Opernhaus eingeweiht[5]). Am aufschlußreichsten aber ist Jena, das damals nicht nur Universitäts-, sondern auch Residenzstadt war. Vom Rektor der Domschule (Gymnasium), Joh. Georg Albin, ist sogar ein Stück (Eumelio) 1657 im Druck erschienen. Man rechnet auch mit studentischen Aufführungen, bei denen das Musikalische mehr oder weniger stark verwendet wurde. Daneben steht die höfische Richtung unter dem tüchtigen Adam Drese, der nach der Auflösung der Weimarer Kapelle (1662) zwanzig Jahre als Hofkapellmeister in Dresden wirkt und komponiert. So kann Gregorij schon als Student Stücke mit biblischen Themen, später auch höfisches Festspiel hier kennen und schätzen gelernt haben. Beispiele für die gepflegte und gehaltene Form des Festspiels bieten die sechs in Rudolstadt aufgeführten und sie fallen noch dazu genau in die Zeit von 1665 bis 1667. Das letzte zur Taufe des Thronfolgers wurde am 4. November 1667 aufgeführt. Es sind Schauspiele mit musikalischen Zwischenspielen. Schauspielmanuskripte waren seit 1661 erhalten[6]).

Zum mindesten vergleichsweise wäre auch heranzuziehen, was in Leipziger Studentenkreisen geschah. Joh. Georg Schochs „Comoedia vom Studentenleben" (1657) zeugt von Aufführungen und läßt die Form und Ausstattung der Bühne deutlich erkennen. Sie ist weit schlichter gegenüber der Art von Christopher Kormart, dessen seit 1669 gedruckte Stücke „auff der Schaubühne einer studie-

---

[5]) Fechner, S. 316; Hans Schnorr: Dresden, 400 Jahre der Musikkultur, S. 56.

[6]) Erdmann Werner Böhme, Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Diss. Greifswald 1931, S. 13. Außerdem meinen Abdruck des Festspiels „Die Wittekinden" in der Smlg.: Dt. Lit. in Entwicklungsreihen: Reihe Bar. Drama, Bd. 6, S. 209—308.

renden Gesellschaft in Leipzig ehemals aufgeführet" wurden, wohl bevor der Autor Magister wurde (1665). Sind es auch keine eigentlichen Originale, so sind sie „auf Anleitung und Beschaffenheit der Schaubühne einer Studierenden Gesellschaft in Leipzig" zugeschnitten und eingerichtet. Auf diesen Brettern hat der Studiosus Velten seine ersten Lorbeeren gepflückt, und zwar als Polyeuct in Kormarts Stück. Auf dem Spielplan Veltens finden sich Stücke aus biblischen Stoffen, so 1678 in Dresden eine dreiteilige Gechichte vom Erzvater Jakob, oder 1688 in Hamburg „Die Rache der Gibeoniter" nach Samuel 21 und Josua 9, auch ein „Spiel von Adam und Eva" im selben Monat. Dasselbe Thema behandelte auch Gregorij wohl 1674. Wie die literarisch interessierten Gebildeten an den Stücken der großen Truppen Anteil nehmen, erweisen die Aufzeichnungen des Danziger Ratsherrn Schröder vom Jahre 1669. So wäre eine Kenntnis des Moskauer Pastors von der deutschen Wanderbühne nicht verwunderlich. Tatsächlich verwendet er auch ein Zwischenspiel, das in vier Teilen um Mops als Hauptfigur gruppiert ist. Das erinnert an jenes von Hans Knappkäse in der „Comoedia von der Königin Esther und hoffärtigen Haman". Jedoch stand deren Druck in den „Englischen Comedien und Tragedien" sicher nicht auf dem Bücherbrett der Studierstube in Moskau; sind doch gar keine Übereinstimmungen mit diesem Stück der Sammlung von 1620 bei „Artaxerxes" zu entdecken. Auch das Stück von „Bajazet und Tamerlan", das in Moskau zum Karneval Februar 1675 aufgeführt wurde, läßt sich nicht auf der Wanderbühne jener Zeit nachweisen. Jedenfalls zeigt Gregorijs Text keinen Zusammenhang mit Marlowes „Tamburlaine the Great" (1578). Der Stoff ist später als Oper belegt, aber erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts bei den Wandertruppen. So besteht also keine Abhängigkeit von der Wanderbühne.

Immer wieder sehen wir die Selbständigkeit in der Durchführung bei Gregorij, zugleich aber auch seine Bildung, zuletzt seine lebhafte Verknüpfung mit der Zeit, ihrem literarischen und theatralischen Betrieb.

Betrachten wir nun, was das Stück selbst bot. Dabei helfen uns außer dem Text die Sprecher, deren Namen übrigens nur im russischen Teil angegeben werden, sowie eine Anzahl von Angaben. Auch sie befinden sich nur auf der russischen Hälfte und stehen dann in der Überschrift der Szenen, wo stets die beteiligten Personen genannt werden. Außerdem gibt es noch zusätzliche Bemerkungen in lateinischer Sprache. Sie stimmen zu den beiden ersten Blättern vor dem Text des Stückes in Schrift und Art, und dürften von Rinhubers Hand stammen[7]). Er hatte ja die Aufsicht, war wohl auch der Einstudierer. Außer dem Personenverzeichnis mit der Besetzung auf der einen Hälfte (S. 54) bietet die andere (S. 54) eine Übersicht über die Abschnitte des Vorgeführten (es sind 14) und danach die szenischen Effekte zu jedem der sieben Akte, worauf also der Leiter zu achten hatte. Alles wiederum in lateinischer Formu-

[7]) Rinhuber, Voyage en Russie fait en 1684 par Laurent Rinhuber, Berlin 1883 (nach den Manuskripten der Herzoglichen Bibliothek in Gotha).

P. Pierling, Saxe et Moscou. Un médecin diplomate, Paris, 1893. Alexander Brückner, Beiträge zur Kulturgeschichte Rußlands im 17. Jahrhundert, Leipzig 1887, S. 213—277.

lierung. Dadurch vermögen wir uns den Verlauf der Aufführung, nicht nur den Gang der Handlung zu vergegenwärtigen.

Der Prolog schloß dem Wortlaut nach mit einer Huldigung an den Zaren: „Schau doch wie Ahasver alhier nun offenbar / den Zepter niederlegt vor deinen Gnaden=Füßen, / wie Esther ist bemüht, in Demuth dich zu grüßen, / wie alles Königsvolk sich dir macht unterthan . . ." Dazu vermerkt Rinhuber am Anfang seiner Überschrift: „Tzarem adorant Artaxerxes et Esthra" (S. 54). Nun beginnt der Text des Stückes (S. 63) mit der Überchrift „Epulum Artaxerxes". Lateinisch folgt dann übersichtlich die Personenfolge: „Artaxerxes cum VII Consiliariis et VII Camerariis, et binis Pagis, et IV Trabant." Die russische Überschrift notiert: „Herauskommen Zar Artaxerxes" und zählt dazu die Namen von fünf Räten und einem Kämmerer auf; die übrigen sind also stumm. Weiter heißt es: „. . . und setzt sich der Zar Artaxerxes mit jenen seinen Fürsten und sie beginnen zu sprechen." Hinzu zu nehmen ist der Vermerk der lateinischen Überschrift „Actus I. Scen. 2 epulum incip. cum tubis". Nicht allein bei der Wanderbühne, sondern beim realen Hofzeremoniell war der Eintritt des Fürsten in den Saal mit Fanfarenmusik begleitet. Es wird auf der Bühne offenbar ein Tisch mit Stühlen vorhanden gewesen sein. Die Szene endet damit, daß der König zu seiner Frau Vasthi die Kämmerer schickt, um sie herbeizuholen. Der mit Namen genannte Mehuman geht mit Gefährten, wie aus der pluralischen Anrede des Textes hervorgeht. Nur zwei werden als Sprecher neben Mehuman in lateinischer Randnotiz verwertet. Die neue Szene hebt an (S. 66) mit dem Auftreten der Königin. Es heißt in russischer Überschrift: „Es kommt heraus Zarin Astin, ‚Naemi, Dina." Rinhuber nennt auch die dritte Hofdame, „Susa", entsprechend dem Personenverzeichnis. Vorwegnehmend schließt die Szenenüberschrift: „Später kommen vom Zaren Mehuman mit den übrigen genannten." Diese werden zuerst von Dina erblickt, und Susa erkennt sie als die königlichen Kämmerer. Mehuman aber sagt zu seinen Begleitern: „Die Königin hält Tafel drinne" (S. 70). Dem entspricht die Notiz in der Überschrift: „Scen. II Vasthi convivans" (S. 54). Hier deutet sich eine Bühnenform an, bei der Vorder= und Hinterbühne unterschieden sind. Noch weitere Belege dafür werden sich uns darbieten. Die Königin weigert sich, zu folgen. Das geschieht in einem längeren Disput (S. 70—73), auf dessen leidenschaftliche Ausgestaltung wohl der lateinische Eintrag der ersten Seite „Vasthi superbia" hinweist. Die Kämmerer gehen unverrichteter Sache fort (S. 74).

Für die dritte Szene gibt die Randnotiz an „Artaxerxes cum Consiliariis et Camerariis", die russische Überschrift: „Artaxerxes, Mehuman mit den anderen Königlichen ohne die Diener." Nichts verlautet darüber, ob sie schon da sind oder wahrscheinlich auftreten. Jedenfalls ist der Kammerherr Mehuman von Vasthi zurückgekehrt und hat ihre Weigerung überbracht. Das erste, was gesprochen wird, ist der Zornausbruch des Königs. Er fordert seine Räte auf: „sezzet euch" (S. 76), und nun wird eine Ratssitzung gehalten über die widerspenstige Königin. Ihre Absetzung und Verstoßung wird als Urteil ausgeschrieben und soll ihr durch die Kämmerer überbracht werden. Das ist bereits ge=

schehen, als die 4. Szene beginnt. Die lateinische Randnotiz nennt die beteiligten Personen: „Vasti cum Camerariis et Naemi et Dina", die russische Szenenüberschrift gibt den Inhalt des Geschehens: „Die Verstoßung der Zarin Astin" (S. 83). Der Dialog mit den sieben Kämmerern macht Vasthi die Unwiederbringlichkeit des Verscherzten deutlich. Sie fordern ihr schließlich die Krone ab und gehen damit fort. Als Effekt notiert die Übersicht (S. 54), „Corona Vasti rapitur", und als Abschnitt der Handlung: „Vasti perturbatio et lamentatio." Auch die russische Überschrift kündigte jetzt an: „Wehklage der verstoßenen Astin" (S. 87). Die dreiteiligen Strophen (drei an der Zahl) sind wohl als Arie gedacht. Zuletzt mahnt Naemi: „Geht, Königin, ein", und nach der zweiten Mahnung folgt dann Vasthi („ich geh . . ."). Damit wird die Bühne leer (S. 88). So endet die Handlung des ersten Aktes. Den Einschnitt betont ein Zwischenspiel, in welchem Mops mit seiner widerborstigen Frau Elena agiert. Wichtig ist die lateinische Anweisung: „Sequitur musicam (dem Klagegesang der Vasthi) mutatio Theatri et Interscenium primum. Post (= danach) mutatio Theatri in Palatium."

Der zweite Akt ist im Lyoner Manuskript herausgeschnitten, so daß der deutsche Text fehlt. Wir besitzen nur die russische Fassung sowie Angaben in der Überschrift (S. 54). Fünf Szenen führen geschickt zur Krönung Esthers hin in deutlicher Stufung. Zunächst entschließt sich der König, aus den Mädchen des Landes die Schönste zu wählen. Danach nimmt Mardochai Abschied von Esther, und gesprächsweise werden die Zukunftsaussichten erörtert als Hinweis auf den Fortgang der Handlung. Die vierte Szene spielt wieder im Königlichen Saal. Die Dienerinnen verheißen Esther das große Glück. Hegai, der „Vorsteher des Königlichen Frauen-hauses", „Esthram in Solio (= Thron) collocat", notiert die Übersicht (S. 54) mit dem bezeichnenden Zusatz über Esthers Reaktion: sie singt die „Aria. Ermuntre denn nun". Darauf wird als Zwischenszene eingeschoben (S. 52), wie Mardochai seinen beiden Freunden einen Traum voller Zukunftsvordeutung erzählt. Damit ist der Zuschauer ausreichend vorbereitet und gespannt auf den großen Effekt der Schlußszene: „Esthra coronata." Wie das vor sich geht, wird festgelegt: „Scen. VI. Artax. in solio ab penes ipsum solium Hegai sistit Estram facie velata. Rex sedare jubet. Esther coronatur sceptroque donatur" (S. 54). Rückblickend fällt uns die Szenenfolge auf durch den regelmäßigen Ortswechsel zwischen Palast (Sz. 1, 4, 6) mit Mardochai, dessen Aufenthaltsort leider nicht genau definiert ist. Jedoch scheint (Sz. 2) er die Jungfrau zum Palast hin geleitet zu haben und verbleibt nun vor dessen Tor.

Waren die beiden ersten Akte getreulich dem biblischen Bericht gefolgt, so weicht auch der dritte Akt davon nicht ab, doch verschränkt er die Geschichte, nämlich die Verschwörung, ihre Belauschung durch Mardochai, Entlarvung und Verurteilung (Sz. 1, 3, 4) mit der Rangerhöhung Hamans (Sz. 2), seinem Zusammenstoß mit Mardochai (Sz. 5) und der Vollmacht zur Judenverfolgung (Sz. 6). Zur „Exaltatio Hamanni" erscheint „Artaxerx cum Consiliariis et Haman" nach der Randnotiz, während eine russische Angabe diesmal fehlt. Dem Eintrag in die Übersicht (S. 54). „Artax. Hamannum secum in sella jubet sedere

et lauro eundem donat" entspricht im Text: „sein Stuhl soll meinem Thron allzeit zur Seite stehn" (S. 102, 2). Der Erwählte legt Helm und Säbel zu Boden (102, 17) und erhält schließlich den Lorbeerkranz (106 oben), „laurum accepit", steht am Rand des russischen Textes (107). Eine weitere Staatsszene ist die Verhandlung gegen die beiden Verschwörer (Sz. 4). „Examinatur facinus Theres et Bugathan", steht als Randbemerkung und über dem russischen Text. Esther hat dem König das Vorhaben der beiden berichtet. Diese kommen von Hatach geführt und fragen, was das zu bedeuten habe. Sie scheinen nicht im Zimmer des Königs, sondern davor aufzutreten und werden dann zu ihm geführt, wobei sie von Cambyses, der als Centurio im Personenverzeichnis bezeichnet ist, aufgefordert werden, die Waffen abzulegen. Durch Hatach werden sie überführt, indem ihnen Dolch, Schlüssel, Gift und Brief abgenommen werden. Auch die Übersicht nennt Clavis, Literae, Venenum. Schon in der ersten Szene waren diese Requisiten verwendet worden; dies spielt wie auch III, 5 vor dem Palasttor, vor dem Schlosse (S. 124). Jetzt erfolgt Mardochais Weigerung, vor Haman die Knie zu beugen, weil das allein vor Gott geschehen darf (S. 126). Da der Alte durch seine Kleidung als Jude ausgewiesen ist (S. 124), erwacht der alte Haß in Haman. Interessant ist der daran schließende Effekt. Es werden die beiden zum Tod verurteilten Verschwörer in einem Wagen (S. 128: „Hier sizzen die Verräther drinnen") vorbeigefahren und bitten Haman vergeblich um Hilfe. Die Vorderbühne als Ort dieser Szene scheint ziemlich lang gewesen zu sein. Der folgende Auftritt spielt wieder im Palast. „Artaxerx cum consulariis" heißt es auch diesmal in der Randnotiz. Cambyses mit der Wache erhält die Weisung, niemand ohne Hamans Erlaubnis vor den Herrscher zu lassen. Hauptsache ist, daß Haman den Siegelring des Königs (S. 147) und damit freie Hand gegen die Juden erhält. „Artaxerx annulum dat Aman", vermerkt die Übersicht (S. 54). Damit schließt der dritte Akt. Den Einschnitt markiert das zweite Zwischenspiel, in welchem der renommierende Thraso an Hamans Überheblichkeit erinnert. Rein bühnlich zeigt der dritte Akt einen stetigen Wechsel von Vorder- und Hinterbühne, wobei die Vorderbühne immer den Platz vor dem Palast (Sz. 1, 3, 5), die Hinterbühne Artaxerxes im Palastsaal darstellt (Sz. 2, 4, 6).

Den vierten Akt kennzeichnet die Übersicht (S. 54) durch den Effekt „Judaeorum lamentatio". Die dritte Szene wird durch die Randbemerkung „Lamentiones Judaeorum" und die russische Überschrift „Wehklage des Mardochai mit den Juden" (S. 155) ausgezeichnet. Als Ort wird zweimal (S. 158 und 164) „vor des Königs Tor" angegeben. Mardochai ist im „Sack" als Trauergewand gekleidet und lehnt ein persisches Kleid, das die beiden Dienerinnen von Esther ihm bringen („Susa Mardochaeo vestem", S. 54) nachdrücklich ab. Die erste und fünfte Szene gehören als Vorbereitung und Folge zu dieser, so daß also alle um Mardochai gruppierten Auftritte auf der Vorderbühne spielen. Am Ende der dritten Szene verlassen Mardochai und seine beiden Gefährten die Bühne. Es folgt die „Wehklage der Esther und der Jungfrauen" (russische Überschrift) entsprechend der Randbemerkung

„Esthrae Lamentatio cum Choro Virginum". Die Übersicht (S. 54) ergänzt dazu: „Ariae binae. 1. Gott, der du Einig all. 2. O Unschuld, flieh'!" Das Ende der Szene macht einen Innenraum höchst wahrscheinlich. Hatach, einer der Gönner der Esther, kommt und berichtet, der König sitze allein auf dem Thron. Da entschließt sich Esther, zu ihm zu gehen, obwohl sie nicht befohlen ist, also dadurch ihren Kopf riskiert. Die Ausführung dieses Entschlusses bringt die Schlußszene (Sz. 6). Sie zeigt „Artaxerx cum consiliariis". Der Kämmerer meldet das Nahen von Esther, die zwei Zeilen beim Auftreten für sich spricht, also wohl über die Vorderbühne kommt. Die zweite Szene dürfte kaum als Innenraum vorgestellt, sondern vor dem Palast gemeint sein. Haman erteilt einem Kämmerer den Auftrag, den Blutbefehl zur Judenverfolgung anzuschlagen und überall hin zu versenden (S. 150).

Handlungsmäßig gehört der fünfte Akt eng zum vorhergehenden. Er zeigt „Artaxerx. Esther Haman in convivio" (S. 187). Offenbar sitzen sie schon beisammen, bieten sich also als fertiges Bild dar. Nach vielerlei gegenseitigen Galanterien endet die Szene mit dem Abgang der beiden Gäste. Aber Haman kommt auf die Vorderbühne mit einem kurzen Monolog, dann sieht er Mardochai nahen. Dem Betrübten (S. 194 v. 15 und 18) bietet er seine Hilfe und Rettung an, falls dieser ihm jetzt kniefällige Verehrung zollt, was der Alte natürlich von sich weist, so daß es zu neuem Streit und verstärktem Haß des Zurückgewiesenen kommt. Haman geht drohend ab. Die dritte Szene (S. 197) enthält ein Gespräch Hamans mit Frau und Sohn voller Ruhmredigkeit, der Gipfel von „Amanni superbia", wie die Übersicht formuliert (S. 54). Es folgt als vierte Szene (S. 205) ein klagender Monolog von Mardochai. In der fünften Szene erscheint Artaxerxes auf dem Ruhebett, also in seinem Zimmer, und zwar als Bühnenbild. „Artaxerx solus cum Sethar et 2 Pagis" (S. 205), was noch durch die Übersicht (S. 54) genauer ausgeführt wird: „Artax. super lectum. Sethar legit." Es wird also der König auf dem Bett enthüllt als fertiges Bild. Er läßt sich aus seines „Reichs Geschichten" (S. 204) vorlesen und wird dadurch an Mardochais noch unvergoltenen Dienst der Enlarvung der Verschworenen erinnert. Die Art und Weise, wie Haman zu ihm kommt, ist sehr aufschlußreich. Der König fragt: „wer geth im Hoff" (S. 210). Nun hält Haman einen kurzen Monolog; er will vom König die sofortige Ermächtigung zum Judenmassaker erlangen. Jetzt wird Haman dem König gemeldet, der darauf den Befehl gibt: „Ruff ihn!" Der Page geht zu Haman und beordert ihn, worüber dieser fröhlich ist. Der König fordert ihn auf: „Mein Freund, tritt doch was näher!" Damit ist deutlich die Trennung der als Zimmer dekorierten Hinterbühne von der als „Hof" bezeichneten Vorderbühne bewiesen. Auch der Abgang Hamans ist durch den inhaltschweren kurzen Monolog (S. 214) als über die Vorderbühne geschehend gekennzeichnet. „Ich gehe denn", damit verläßt er den Herrscher. „O Götter! Ach! . . .", diese vier Zeilen zeigen die ganze Qual darüber, daß er in seiner Verblendung selber vorschlug, was nun nicht ihm, sondern den verhaßten Juden an Ehrung geschehen soll, und zwar durch ihn selbst. Auch dem König fiel Hamans „Herzenspein" auf. Um sich an-

kleiden zu lassen, geht der Herrscher wohl ab und der Raum wird durch einen Vorhang verhüllt, so daß sofort auf der Vorderbühne der „Triumphus Mardochei" (S. 215) vorgeführt werden kann. Die Übersicht notiert (S. 54): „Mox triumphus Mardoch. qui in equo vehitur, veste et corona Regia ornatur." Die russische Überschrift besagt (S. 215): „Kommt heraus Aman und führt des Mardochai Roß am Zügel und gibt bekannt." Durch Hagai wird dieses Geschehen als Gottes Hilfe interpretiert. Als Abschlußszene (Sz. 6, S. 216—225) sehen wir Haman seiner Frau das Mißgeschick klagen und drei Sterndeuter befragen, die seinen Fall voraussagen. Am Schluß wird er zum Gastmahl bei Esther vom Kämmerer abgeholt. Das dritte Interszenium betont den Abschnitt der Handlung.

Hamans Fall entsprechend dem 7. Kapitel des biblischen Buches behandelt der sechste Akt (S. 224—39). Die Hauptszene steht in der Mitte (VI, 2) und zeigt ihn mit dem König bei Esther „in convivio", wie die Randbemerkung besagt, während in der Übersicht (S. 54) noch zugesetzt wird, „ubi Hamani confusio". Esther bittet um ihr Leben und das ihres Volkes, das durch Haman bedroht sei. Der König verstößt ihn daraufhin und verläßt die Bühne. Vergeblich fleht der Gestürzte Esther um Gnade an. Artaxerxes kommt mit dem Kämmerer Charbona und Trabanten zurück und befiehlt, den Übeltäter an den für Mardochai hergerichteten Baum zu hängen. Die anschließende Szene (VI, 3) mit dem Henker ergänzt die Übersicht durch die Angabe: „Suspendium. Soldati cum tympano." Der Text trieft von moralischen Betrachtungen über „des falschen Glükkes Ränken" (S. 238) und Warnungen vor dem „Hochmuth". Ob und wie die Exekution vorgenommen wurde, ist nicht ersichtlich. Die Notiz in der Übersicht (S. 54) „Hammanum sub patibulo (Galgen) ridet Mops" scheint anzudeuten, daß man die Hinterbühne enthüllte und eine am Galgen hängende Puppe zeigte, mit der der Clown (Mops) seine Possen trieb. Dazu würde stimmen, daß die Anfangsszene des letzten Aktes wie die des sechsten Aktes auf der Vorderbühne spielt, wo Mardochai von Hegai Nachrichten erhält. Auf die Kunde vom Fall Hamans erfolgt zu Beginn des siebenten Aktes eine „Aria Judaeorum", wie die Übersicht angibt, russisch einfach als „Lied" bezeichnet (S. 241), sicher auf die Melodie eines Kirchenliedes. Nach Hegais Vorankündigung erscheinen zwei Räte vom König, um den Alten abzuholen, ihn in Purpur zu kleiden und zum König zu bringen (S. 248). Diesen enthüllt die nächste Szene mit Esther „in solio", wie die Übersicht verdeutlicht (S. 54). Ein Kämmerer kündigt Mardochai an, der wohl über die Vorderbühne feierlich geleitet wird, „adducitur vestibus novis ornatus", laut der Übersicht. Es geschieht nun „Mardochaei exaltatio" als großer Staatsakt. Der Greis kniet nieder (S. 250), steht dann auf, erhält den Ring. Esther dankt dem Herrscher durch einen Fußfall (S. 252) und erbittet einen Gegenbefehl zu Hamans Edikt. Dessen Inhalt wird verlesen, „Legitur ex schedula" (S. 257), russisch „Befehl". Dann erfolgt die „Coronatio Mardoch" (S. 258), die „pileo regio" geschah, wie die Übersicht besagt. Die Schlußszene (VIII, 3) hat musikalischen Charakter. „Mox conjungenda cum Musica" (S. 258) steht

am Rande. Cambyses, der Centurio (Personenverzeichnis S. 55), spricht vier Alexandriner, die ein lebendes Bild deuten, nämlich die „repraesentatio cladis", wie die Randbemerkung (S. 258) besagt. Es wird also der Sieg der Juden über ihre Feinde, über Hamans Stamm gezeigt. Darauf bezieht sich wohl die Angabe der Übersicht: „Mardoch in solio cum Judaeis" (S. 54). Wieder vier Alexandriner fordern zum Danklied als Schlußchor auf. Das so markante Strophenschema läßt das schöne Lied von Paul Gerhardt als Melodie erkennen: „Die güldne Sonne..." Wirklich ist diese beschwingte Weise als Dank- und Triumphgesang recht wohl geeignet.

Dieser Endeffekt bestätigt, was sich uns bald schon enthüllte, Gregorij benutzte nicht ungewandt die Möglichkeiten, die er von Deutschland her kannte, die moderne Verwandlungsbühne. Diese aber wurde im 17. Jahrhundert auf verschiedene Weise ausgestattet. Gregorij schwebt deutlich ein ganz bestimmter Typus vor. Ihn charakterisiert besonders die Art und Verwendung der Vorderbühne. Offenbar nimmt sie am Dekorationswechsel nicht teil, sondern behält den Charakter des Schloßplatzes, durch den zugleich die große Straße läuft, so wie man es ja in Deutschlands Residenzen überall fand. An diesem Ort hält sich Mardochai auf, was den biblischen Angaben (cp. 2, 5, 11, 19, 21, cp. 3, 2 ff., cp. 4, 2, cp. 5, 9, cp. 6, 12) entspricht. Dort geschah die Belauschung der Verschwörer und vor allem der Zusammenstoß mit Haman, genau nach dem Bericht der Bibel in den „Hof am Hause des Königs" (cap. 5, 1) verlegt, so daß also Gregorij schon von der Quelle her eine Ortsvorstellung übermittelt wurde, die diesem Bühnentypus stark entgegenkam. Für den Dramatiker brachte er noch eine weitere Folge mit, eine Hilfe und einen Zwang. Er konnte anscheinend nicht rasch verwandelt werden. Die Hinterbühne stellte nur Innenräume dar, die Vorderbühne blieb das ganze Stück hindurch unverändert. Das ließ sich gelegentlich zu dem Effekt ausnutzen, daß ein neu Ankommender als außerhalb des Zimmers betrachtet wurde, wie Esther in IV, 6, und besonders Haman in V, 5 (S. 210), aber auch schon I, 2 (S. 70 oben). Nach dem Verlassen des Innenraums konnte man sofort auf der Vorderbühne weiterspielen wie im Anfang von V, 2 (S. 194). Deutlich läßt sich der Innenraum stets auf der Hinterbühne lokalisieren. Da mehrere Gemächer verwendet werden, muß die Dekoration gewechselt haben. Das bestätigt auch der Eintrag (S. 89 unten) „Post mutatio Theatri in Palatium". Das ist kein klassisches Latein, denn „post" heißt „danach". Dem geht noch ein Satz voraus: „Sequitur musicam mutatio Theatri et Interscenium primum." Die Musica ist die gesungene „Wehklage der verstoßenen" Vasthi. Diese große Arie wird wohl auf der Vorderbühne stattgefunden haben, nach dem Verlassen des Gemaches, wodurch die Verstoßung besonders augenfällig gemacht wurde. Auch das nun folgende Komische Zwischenspiel erfolgte auf der Vorderbühne, so daß genügend Zeit blieb, um währenddessen die Hinterbühne auszustatten mit dem Thron (Solium). Damit wird deutlich, wozu ein Weitergehen der Handlung auf der Vorderbühne gut war, nämlich zur Entlastung der Bühnenarbeiter. Auf diese Weise wird zugleich die Ausstattung des Innenraumes mit

Versatzstücken betont. Von hier aus erklärt sich wohl, daß die Szene der Vasthi (I, 2) ebenfalls als convivium, also am Tisch sitzend, wie vorher der König, dargestellt wurde (S. 70 oben: „Die Königin helt Taffel drinne"). Dazu stimmt, daß zu Beginn der Szene der russische Text das Auftreten der Königin mit ihren drei Hofdamen vorschreibt („Kommt heraus", S. 67). Sie setzen sich demnach an den stehengebliebenen Tisch der vorigen Szene. Die Dekoration jedoch hat gegenüber dem Zimmer des Artaxerxes sich verändert. Der Innenräume sind wenige. Für Artaxerxes scheint neben dem großen Saal auch ein privates Zimmer erwünscht, zumal für die Szene auf dem Bett (V, 5). Der Raum der Vasthi wird später der Esther zugewiesen. Dann braucht Haman noch ein Zimmer für V, 3 und 6. In diesem standen keine Möbel. Dagegen mußte zum mindesten des Königs Liege von V, 5, abgeräumt werden. Dafür wurde Zeit geschaffen, indem der „Triumphus Mardochaei" auf der Vorderbühne eingeschaltet wird. Seit dem zweiten Akt wird der Wechsel von Vorder- und Hinterbühne immer deutlicher, weil dem Verfasser das technisch Mögliche immer zwingender zum Bewußtsein kam. Er versteht, das Erreichbare wirksam auszunutzen. Selbst als eine Kürzung vorgenommen wird, bleibt diese typische Abfolge gewahrt. Denn die „superbia" Hamans (V, 3) sei „omittenda", wie eine Randbemerkung besagt. Die folgende Klage Mardochais (V, 4) wird an seine vorige Szene (V, 2) herangeschoben, so daß aus zwei kurzen eine längere Szene entsteht, die im Druck immerhin nicht mehr als zwei Seiten umfaßt. Da die Ruhmrederei Hamans wichtig und biblisch belegt (cap. 5, 10—14) ist, bleibt für deren Streichung nur der technische Grund, daß für die Herrichtung des Schlafgemaches (V, 5) der kurze Klagemonolog Mardochais von einer halben Seite nicht ausreicht. Die Fügung der Szenen entspricht also nicht allein dem biblischen Bericht, sie nimmt geschickt auf die bühnlichen Möglichkeiten Rücksicht und verrät dadurch die Zugehörigkeit zu einem ganz markanten Bühnentypus.

Es fragt sich nun, ob dieser sich auch sonst noch in Deutschland findet.

Altem philologischem Brauch gemäß wird man nun suchen nach zeitgenössischen Bearbeitungen dieses Stoffes, um dabei etwa die Vorlage, jedenfalls ein Vergleichsobjekt zu finden. Jedoch das gleichzeitige barocke Kunstdrama hat die Geschichte des Buches Esther nicht verwertet, vielleicht weil es im 16. Jahrhundert zu stark abgenutzt war. Es bleibt allein die Fassung der frühen Wandertruppen, wie sie im Druck 1620 (2. Aufl. 1624) erschien als erstes Stück der „Englischen Comedien und Tragedien". Wenig wahrscheinlich ist es zwar von vornherein, daß Gregorij diesen Band zur Hand gehabt hat, als er ganz unvermutet den Auftrag zu dem Stück erhielt. Nimmt man selbst an, daß er den Stoff vorgeschlagen oder doch irgendwie darauf aufmerksam gemacht hat, so kaum weil er den vor 50 Jahren erschienenen Text besaß oder auch nur an ihn genaue Erinnerungen hatte. Die andere Möglichkeit liegt näher: eine Aufführung könnte Eindruck gemacht und nachgewirkt haben. Dafür scheint die Verwendung des komischen Zwischenspiels zu sprechen und direkt auf die Wanderbühne, ja auf den Hans Knapkäse jenes Stückes hinzuweisen. Daß er das Stück in sei-

nen Schul- oder Studentenjahren gesehen hätte, dafür gibt es keinen Anhaltspunkt. Wahrscheinlicher wären frische Eindrücke, also aus den beiden Aufenthalten der Sechziger Jahre. Tatsächlich sind Vorstellungen dieses Stückes belegt in Lüneburg 1660 und ungefähr um diese Zeit auch für Güstrow und dann 1665 für Dresden. Alle diese hat Gregorij sicher nicht gesehen, weil er in diesen Jahren nicht in Deutschland war. Immerhin könnte man vermuten, daß ein oder zwei Jahre später dieses Stück auch noch gezeigt wurde. Dabei wird es sich für Dresden wohl um die tüchtigste Truppe der Zeit gehandelt haben, die von Carl Andreas Paulsen, der sich der junge Magister Velten um 1670 anschloß. Was man damals dem Publikum bot, dürfte sich jedoch nicht unbeträchtlich von dem alten Text unterschieden haben. Zwar wurde aus dem biblischen Stoff geschickt ein rasch ablaufendes Geschehen in vier Akten zurechtgeschneidert, doch macht es einen ganz anderen Eindruck als die breiten sieben Akte von Gregorij. Das rührt hauptsächlich von der Ausgestaltung der Szenen her. Das alte Stück besitzt solche Unterteilung weder drucktechnisch noch der Sache nach. Bei ihm reihen sich während eines Aktes viele kleine Schritte des Geschehens aneinander ohne merkliche Steigerung oder Stufung. Das ist Art des 16. Jahrhunderts. Solch additive Klein- und Vielfältigkeit als Kompositionsprinzip entspricht dem Manierismus in den Bildkünsten. Ganz im Gegensatz dazu steht die Ganzheitlichkeit des Barocks mit ihrer Über- und Unterordnung. Dem gemäß verhält sich Gregorij. Bei ihm besitzt ein Akt nie mehr als sechs Szenen, die miteinander in Sinnzusammenhang stehen, wie die Akte ihrerseits geistige Bedeutsamkeit besitzen. Es herrscht hier nicht allein ein anderes Bauschema, sondern eben ein anderer Geist, der Zeitgeist des Barocks überhaupt. Daher diese Steigerungen und Schwünge, diese Kontraste von lyrisch-opernhaften Lamentationen und prunkhaften Staatsszenen. Auch die zugehörige Bühnenform ist grundverschieden. Das alte Stück zeigt keine Spur eines Wechsels von Vorder- und Hinterbühne. Nein, es fehlt überhaupt jegliche Zweiteilung des Spielplatzes, wie sie der späteren Wanderbühne so geläufig ist. Mardochaeus bleibt also nie auf der Bühne, etwa auf dem vorderen Teil seitlich; stets muß er abgehen und erneut auftreten, sobald er gebraucht wird. Im dritten Akt wirkt das ganz besonders ungeschickt. In der Mitte des Verlaufes (Ausg. Tittmann, S. 31) heißt es: „Kömt Mardocheus." Er spricht zwei Zeilen betend. Er kniet wohl und „legt sein Angesicht auf die Erden". „Kömt Esther, geht vor ihm." Eine Seite lang umfaßt der Dialog der beiden und das ist viel. Als Ende steht: „Gehen hinein. Kömmt Mardocheus mit Vermummten wieder." Der Alte mahnt die wenigen Juden, für Esthers Vorhaben zu beten, was sie tun. Nur er betet laut. „Sie murmeln, gehen hinein. Kömt Esther." Sie sagt, daß sie drei Tage gefastet habe und nun zum König gehen will. „Aber da sehe ich das Angesicht des Königes" (Kömmt der König und Haman . . .). Diese Art der Handlungsführung gibt dem ganzen Stück seine eigentümliche Form und Wirkung. Würde nicht eine Reihe von Stellen auf englichen Urtext hinweisen, könnte man an einen älteren deutschen Text denken. Aber diese sind ja alle wie schon der von Hans Sachs 1536 in Knittelversen gereimt und machen dadurch wieder einen beträchtlich ver-

schiedenen Eindruck. Gregorij hat sie alle nicht gekannt, ebensowenig wie die frühen lateinischen Bearbeitungen.

Selbst das schlagkräftige Zwischenspiel von Hans Knapkäse scheint Gregorij nicht bekannt geworden zu sein. Es wurde ja innerhalb der Wanderbühne noch mehrfach benutzt (Tittmann XXIII f.). Das Reizvolle liegt in der Verknüpfung mit der Haupthandlung, einmal mit dem Manifest des Königs in Zusammenhang mit der Verstoßung der unbotmäßigen Vasthi, sodann mit dem von Haman in Auftrag gegebenen Galgen. Dagegen behandelt Gregorij das Hängen ganz ernsthaft und bemüht einen besonderen Carnifex. Ganz äußerlich wird dann hinzugesetzt: „Hamannum sub patibulo ridet Mops" (S. 54). Vielleicht wird der Galgen auch benutzt am Schluß des IV. Intersceniums: „Mops strangulat Muischelowum." Was Mops et Elena amorosi treiben, scheint nicht dem Ehezwist von Hans Knapkäse und seiner Frau zu entsprechen. Daß Thraso als weiterer Partner in dem Zwischenspiele genannt wird, weist auf die Lateinbildung des Pastors hin. Das ist ja der bramarbasierende Offizier aus dem „Eunuchus" des Terenz. Jedoch von der sogenannten „Terenzbühne" ist nichts zu merken. Bei Gregorij handelt es sich hier um Liebeswerben, sicherlich nicht ohne Eifersucht, und dahin deutet wohl auch der Name Myschelow (Mäusejäger) vielleicht eine Übersetzung von Rattenfänger. Der Vollständigkeit halber sei der Hinweis nicht unterdrückt, daß der bekannte Jesuitendramatiker Jacob Masen auch den Namen Mopsus verwendete, und zwar für die Hauptperson seiner Komödie „Rusticus imperans" (in Bd. 3 seiner Palaestra eloquentiae ligatae, Köln 1654). Hinsichtlich der Handlung besteht offensichtlich keinerlei Zusammenhang mit Gregorijs Zwischenspiel. Immerhin brauchen wir uns das Bücherbrett des Pastors nicht gar zu ärmlich vorzustellen. Denn in seinem nächsten Schauspiel, der „Judith", verwendet er zwar auch wieder die Bibel als Grundlage, aber die Modernisierung durch Arien und Chorlieder macht doch direkte Anleihen an das modische Vorbild, an die Fassung von Martin Opitz. Übrigens wird auch hier wieder die komische Person zugesetzt in Gestalt eines persischen Soldaten (Sussakim) und seines weiblichen Gegenstücks, der Abra, Judiths Magd. Den Zusammenhang mit der barocken Zeitmode beweist auch das Singeballett, das im Februar 1673 (gegen Ende der Butterwoche) vor dem Hof ausgeführt wurde. Gregorij verwendete dabei den von August Bucher bearbeiteten Text des „Orpheus", zu dem ja Heinrich Schütz (1638) die Musik geschrieben hatte. Er hielt sich also an die opitzianische Richtung. Das Huldigungslied an den Zaren ist erhalten (S. 306 f.) und zeigt die harmlose Gewandtheit des pastörlichen Poeten.

Am nächsten dürfte die Vermutung liegen, Gregorij habe bewußt oder unwillkürlich sich nach dem berühmtesten Dramatiker des deutschen Barock gerichtet und seinen Bühnentyp verwendet. Die beiden Ausgaben von Andreas Gryphius von 1657 und 1663 waren weit verbreitet und konnte er bei einem seiner Aufenthalte leicht erwerben. An und für sich hätte Themenstellung und Ausführung, Ethos und Diktion des großen Schlesiers ihm imponieren müssen. Jedoch lassen sich irgendwelche Entlehnungen wie etwa bei Hallmann

oder Haugwitz nicht finden. Dabei kennt er Opitz, zumal die Oper „Judith", und selbst von dessen Freund Aug. Buchner das Singspiel „Orpheus". Alle diese Stücke setzen die Verwandlungsbühne mit Kulissen voraus. Sie wurden ja für höfische Feste geschrieben und aufgeführt, und die Bühnen der Gymnasien in den kleinen Residenzen Mitteldeutschlands übernahmen diesen Typus. Eine Staffelung in die Tiefe war ebenfalls vorhanden. Besonders deutlich zeigen die Stücke von Andreas Gryphius den Wechsel von Szenen auf flacher mit solchen auf tiefer Bühne. Sie folgten rasch aufeinander, da die Kulissen und der Prospekt sich maschinell schnell verschieben ließen. Besonders eindrucksvoll versteht Gryphius in „Cardenio und Celinde" diese Fähigkeit seines Bühnentypus auszunutzen, um die entscheidende Szene (IV, 5) auch hinsichtlich ihres Sinngehaltes deutlich zu machen. Das Grunderlebnis der vanitas mundi wird schaubar, indem sich der Lustgarten „plötzlich in eine abscheuliche Einöde" verwandelt wie auch die verhüllte Gestalt der vermeintlichen Geliebten in ein „Totengerippe, welches mit Pfeil und Bogen auf den Cardenio zielet". Dergleichen findet sich nirgends in den Moskauer Stücken, der Pastor verwendete eine solche leicht bewegliche Ausstattung nicht. Bei Gryphius wird auch die Vorderbühne schnell und mehrfach in verschiedene Örtlichkeiten verwandelt, eben weil sie mit Kulissen und beweglichen Prospekten ausgestattet ist. Die Bühne ist immer, auch in Verkürzung auf den vorderen Abschnitt, stets Schauraum. Gegenüber solcher Homogenität blieb bei Gregorij grade die Vorderbühne gleich und besitzt überhaupt keine ganz genaue Ausstattung. Sie entspricht also nicht diesem hochentwickelten Typus bei Gryphius, der hauptsächlich der Oper zugehörte. Dennoch lassen sich bei zeitgenössischen Produktionen auffallende Analogien für Gregorijs Bühnentyp finden. Da ist etwa „Maria Stuart oder gemarterte Majestät, nach dem Holländischen Jost van Vondels, auf Anleitung und Beschaffenheit der Schaubühne einer Studierenden Gesellschafft in Leipzig ehemals aufgeführet von Christophoro Kormarten, Lips", erschienen 1672 in Halle. Dort befand sich zwar noch keine Universität, doch war es damals wichtige Residenz mit nachweisbarer Musik- und Theaterpflege. So ist eine Singspieloper von Phil. Stolle „Charimunda" von 1658 erhalten. Zur Hochzeit des späteren Gothaer Herzog Friedrich I wurden 1669 hier drei Stücke, die erhalten sind, aufgeführt: eine Oper in Singspielform, ein Singeballett in fünf Aufzügen — man denke an Gregorijs „Orpheus" — und ein Schauspiel (Tuisco) mit gesungenen Chören. Hier glaubten offenbar Verfasser und Verleger für dergleichen Veröffentlichungen Interesse und Absatz zu finden. Es war wohl keine Fehlspekulation, denn drei Jahre früher schon hatte Kormart im gleichen Verlag (mit Ortsangabe Leipzig und Hall in Sachsen) sein erstes Stück erscheinen lassen „Polyeuctus oder christlicher Märtyrer, meist aus dem Französischen des H. Corneille ins Deutsche gebracht mit sich fügenden neuen Erfindungen vermehret und vor weniger Zeit in Gegenwart und Versamlung hoher Häupter E. Hochlöbl. Universität u. E. Ed. Hochweisen Raths in Leipzig durch ein öffentliches Trauer-Spiel nach anderer dergleichen Aufführung auf geschehenes inständiges Ansuchen einer Studierenden Gesellschafft

vorgestellet von Christophoro Kormarten, Lips." Am Schluß seiner Vorrede „an den Hoch=geneigten Leser" weist er noch auf eine Anzahl von Stücken hin, die er „schon vor etlichen Jahren verfertiget", und nennt als erstes „die Mariam Stuart" und auch noch andere von Vondels Werken. Damit ist jedenfalls gesichert, daß in Leipzig eine Studentenbühne öffentliche Vorstellungen gab, zum mindesten in der zweiten Hälfte der 60er Jahre, also auch in den Jahren 1667 und 1668, wo Gregorij seine Sammelaktion in Deutschland unternahm. Wenn auch für 1667 kein Aufenthalt in Leipzig, wohl aber in Dresden nachweisbar ist, so doch für Anfang 1668. Sein Stiefvater Dr. Blumentrost engagierte sich dort ja als Famulus und Hauslehrer für seinen Sohn Rinhuber[7]). Beide wirken bei der Aufführung des Artaxerxes mit: der junge Blumentrost an hervorragender Stelle und Laurent Rinhuber nicht nur als dessen Instruktor, sondern der Spielerschar überhaupt, war er doch als Lehrer an der deutschen Schule seit 1671 eingesetzt. Er berichtet selbst (Voyage S. 51): „Vom Majo aber 1672 bis Oktober habe ich auf Ihr. Zaarisch Mayt. befehl in der Schulen die künftig agirenden Knaben in Exercitio Comico unterweisen müssen." In einer lateinischen Version (S. 29) sagt er noch genauer: „scripsit (= Gregorij) ergo me socium sibi adjungens Tragico=Comoediam Ahasveri et Esthrae, quam et Germania et Slavonice trium mensium spatio pueros edocui agentes." Demnach wäre Rinhuber nicht allein für die Einstudierung, sondern auch bei der Ausarbeitung beteiligt. Warum denn grade dieser und nicht Hübner, der doch für die russische Fassung sichtlich mithalf, oder Johann Palzer, der nur die Abschriften besorgte? Offenbar wußte Rinhuber mit dem Theatralischen Bescheid, vielleicht war er wie Velten gar Mitglied jener studentischen Spielschar? Damit wäre sogar eine gewisse Kenntnis, zwar nicht der Drucke, aber vielleicht sogar der Texte, zum mindesten der Aufführungen des „Polyeuctus" und womöglich auch der „Maria Stuart" wahrscheinlich. Jedenfalls dürfte ihm der Bühnentypus geläufig gewesen sein und die dazu gehörige dramaturgische Praxis der Szenenfügung: prunkvolle Staatsszenen auf der Hinterbühne als die markanten Schritte der Handlung und dazu auf der Vorderbühne verbindende Gespräche, vorbereitend oder nachklingend. Deshalb brauchte auf deren Ausstattung keine Mühe verwendet zu werden, wohingegen jene markanten Szenen breit und prunkvoll gestaltet wurden. Da gab es viel zu sehen, der Ort wurde als Schauraum gemeint und ausgeschmückt. Dagegen diente er bei den Auftritten auf der Vorderbühne nur dem Dasein und Sprechen der Personen, und es genügten einige Andeutungen im Gespräch, um den Zuschauer aufzuklären. Besonders in der „Maria Stuart" fällt die Farblosigkeit der Lokalität bei der Vorderbühne auf, während doch das Gefängnis der Schottenkönigin genau charakterisiert ist. Da wird der Tisch als „Trauer=Taffel" mit schwarzem Tuch verkleidet (I, 1); dazu gibt es drei Stühle und ein Ruhebett. Mehrfach wird das Fallen der „inneren Tappeten" oder der „inneren Gardiene" am Schluß einer Scenenreihe im Kerker vorgeschrieben (III, 3, und III, 6). Höchst bezeichnend heißt es bereits am Ende der ersten Auftrittskette (I, 1—5): „das Gefängnis aber wird mit der inneren Gardine zur Zubereitung des Gerichts verzogen." Von

den beteiligten Personen aber bleiben Burgon und Kenede, die auf der Vorderbühne ihr Gespräch halten (I, 6). Die Gerichtsszene erfolgt erst I, 9, so daß also drei Szenen auf der Vorderbühne für deren Herrichtung die notwendige Zeit schaffen. Damit ist die Möglichkeit gegeben, Anfang und Schluß solcher auf der Hinterbühne spielenden Szenen mit einer gestellten Gruppe von Personen zu enthüllen und zu verhüllen. Das geschieht tatsächlich bei den Gefängnisszenen, wenn als Anfang vorgeschrieben wird: „Maria Stuart sitzet . . ." (I, 1) oder „. . . schläffet auf ihrem Ruhebette" oder als Schluß: „Maria Stuart wird auff das Ruhe Bette geführet und fällt die Innere Gardiene" (III, 6). Sogar eine Staatsszene kann mit einem Bühnenbild schließen (IV, 6): „die innere Gardiene fällt im sitzen der Königin." Ganz dieselbe Praxis befolgt Kormart auch im „Polyeuctus". Es heißt da beispielsweise zu Beginn einer großen Staatsszene (III, 6): „Das Theatrum zeiget den grossen Audientz-Saal, auf welchem sich in Erhebung der innersten Tappeten der hohe Rath versamlet." Die Sitzung endet mit dem Abgang der meisten Personen; „damit fällt die innere Gardiene, vor welcher Brutus und Seleucus stehen bleiben" (S. 129). Sie sprechen noch einiges miteinander. Es folgt dann ein weiteres Gespräch durch Hinzukommende. Diese beiden Auftritte umfassen volle drei Seiten, und bieten Zeit, um das Theatrum in einen „großen Richtplatz" umzuwandeln (III, 9). Der Ausdruck „Verwandlung" wird gelegentlich direkt gebraucht: „Die Verwandlung ist der Wald, Landschaften und das Meer" (II, 1). Die Ausstattung mit Kulissen und bemaltem Hintergrund wird deutlich. So heißt es (IV, 1): „Die Scenen stellen ein dunkles Gefängnüß vor." Noch der junge Lessing verwendet in der „Miß Sara Sampson" diesen Terminus (Scenen) für Kulissen (III, 3: „zwischen der Scene"; IV, 1: „bis an die Scene begleitet"). Nachdem Kormart den auf einem Stuhle schlafenden Polyeuctus vorgeschrieben hat, gibt er auch Anweisung für den Prospekt: „im Perspective ist . . . abgebildet."

Ganz entsprechend beobachteten wir im „Artaxerxes", wie Haman (V, 2) nach dem Gastmahl bei Esther auf der Hinterbühne (V, 1) nun vorn seinen Monolog hält, ganz ähnlich im selben Akt (V, 5), wo Haman zunächst vorn auftritt, zum König auf die Hinterbühne geholt wird und nach dem Ende des Gespräches wieder vorn einen kurzen Monolog hält. Bereits im 1. Akt war die Verstoßung der Vasti (Astim) aus ihrem Gemach durch die lamentatio auf der Vorderbühne eindrucksvoll gestaltet. Nur war das Fallen der mittleren Gardine von Gregorij nicht direkt vorgeschrieben worden. Ihre Existenz jedoch machte sich deutlich geltend. Die „mutatio Theatri" ist ja belegt (Ende 1. A.).

Bei der offenbar großen Aufgeschlossenheit von Gregorij war er wohl nicht allein auf Rinhubers Erfahrungen angewiesen. Dieser Bühnentypus war keine neue Erfindung in jenen Jahren, etwa gar von Kormart, er war auch sonst verwendet und schon früher bekannt. Schon in der „Comoedia vom Studentenleben" von Johann Georg Schoch, die 1657 in Leipzig gedruckt erschien und wohl auch aufgeführt worden ist, wird ebenfalls die Vorderbühne dramaturgisch und theatralisch in analoger Weise von der Hinterbühne abgehoben. Da heißt es (V, 1) bei einem Mahl am gedeckten Tisch als Abschluß: „Floretto

bleibt bey der Frau Doctorin allein sitzen ... Die Teppiche fallen in der innern Scene, die Tischpursche (die am Ende des Essens aufgestanden waren) schreyen, juchsen, scherffen haussen u. fordern die Wache heraus", natürlich auf der Vorderbühne. Diese hat immer wieder einen ziemlich neutralen Charakter, bedeutet ein Draußen. Auch in den Zwischenspielen ist das so. Man trifft sich auf der Straße und es wird gesagt, wo das eigentlich ist, entweder auf dem Weg zur Stadt, also der Landstraße, oder in der Stadt wie im IV. Akt; und dann heißt es: „laßt uns in dies Haus hiereingehen", worauf bald die Anweisung steht: „sie gehen mit einander hinein, lassen sich Wein langen, trinken stark herumb und fangen an lustig zu seyn." So konnte also Gregorij schon in seiner Studentenzeit diesen Typus kennengelernt haben.

Es fragt sich nun, wie das im Text Angelegte oder bei der Niederschrift nur Vorschwebende in die Wirklichkeit übersetzt, ausgeführt und vorgeführt wurde. Matwejew war ja der Verantwortliche, und an ihn gingen die Rechnungen[8]). Der Zar selbst interessierte sich für den Fortgang der Arbeiten. So fehlt es nicht an Belegen, meist Rechnungen, und einigen Verfügungen. Am 4. Juni 1672 wird der Befehl erteilt, in der Sommerresidenz Preobrajenskoie einen Komödiensaal als besonderes Gebäude zu errichten, also einen Saaltheaterbau ähnlich dem später in Drottningholm errichteten Schloßtheater. Vom Militär werden die Zimmerleute zur Verfügung gestellt und arbeiten unter der Aufsicht des Centurio Daniel Kobylin. Natürlich benutzt man das landesübliche Baumaterial: Holz, was für die Akustik ja besonders günstig ist. Seit dem August beginnen die Einkäufe für die Innenausstattung, man spart nicht. Die Wände werden innen mit Filz gedichtet und mit Stoff bespannt, wozu hamburgische und englische Gewebe in grün und rot eingekauft wurden. Der Fußboden ist mit einem dicken Teppich belegt, auf dem der Sessel des Herrschers steht in scharlachroter Farbe. Der Hochadel muß sich mit hölzernen Bänken begnügen, die wohl mit Polstern belegt wurden; so war es auch in Drottningholm. Dahinter saß die Zarin in einer erhöhten Loge und war durch ein Holzgitterwerk davor den Blicken des Publikums entzogen. Große Leuchter mit dikken Kerzen erleuchteten zugleich Zuschauerraum und Bühne, die außerdem Rampenlicht besaß. Leider fehlen Zeichnungen und Abbildungen, auch genaue Angaben über Maße. Viel Arbeit und Geld wird an die Ausstattung der Bühne gewandt. Die Hauptverantwortung trug der Dekorationsmaler Peter Engler. Er stammte aus Hamburg und wohnte in der deutschen Siedlung nachbarlich neben dem General Baumann. Ein weiterer deutscher Maler Johann Wander unterstützt ihn bei der Ausführung der Dekorationen nach den Regeln der Perspektive. Zu ihrer Hilfe werden vier Russen abkommandiert. Sie erhalten den doppelten Lohn, wie er an bloße Grundierer ausgezahlt wird, so daß man sie für Ikonenmaler halten darf. Die Zeit drängt, und so wird auch bei Kerzenschein abends, schließlich wohl die Nacht hindurch gearbeitet. Da auch für die späte-

[8]) Nicolas Evreinoff, Histoire du Théâtre Russe, Paris 1947. S. K. Bogojavlenskij, Moskowskij teatr pri Aleksee i Petre (Moskau 1914), grundlegende Sammlung von Urkunden.

ren Vorstellungen gleichartige Malerarbeiten geleistet werden, sind wir mitunter ganz genau über Einzelheiten unterrichtet wie über den Einkauf der Farben und der Bindemittel, auch über die Pinsel und Quasten, mit denen man sie aufträgt.

Wichtig sind die Rechnungen über Stoffe. Da erfahren wir, daß für den „Artaxerxes" 500 Ellen (archines) unbemalter Leinwand für den Himmel erworben wurden. Es scheint also der ganze Bühnenraum oben gleichmäßig mit diesem Gewebe einheitlich überspannt und nicht durch Soffitten abgeschirmt gewesen zu sein, was aus akustischen Gründen dringend notwendig war. Ich habe bei meiner Probebühne die Richtigkeit, ja die Notwendigkeit einer solchen Maßnahme selbst erfahren. Man könnte sich das etwa so vorstellen, daß eine Bahn des Stoffes immer über eine Gasse zwischen den Kulissen sich erstreckte. Die Kulisse bestand aus einem Rahmengestell von Lindenholz, über das die perspektivisch bemalte Leinwand gespannt war. Sie werden deshalb als „Rahmen der perspektivischen Malerei" bezeichnet. Als der Zar dann im Kreml einen Theatersaal über der Hofapotheke herrichten ließ, um auch im Winter dieses Vergnügen zu genießen, konnte man die mittleren und großen nicht durch die Türen bringen und mußte sie auseinandernehmen und wieder zusammenfügen, wofür 100 Scharniere und 200 Eisenklammern in Rechnung gestellt wurden. Zum Transport (23. 1. 73) dienten 10 Wagen, und zwar für 36 Rahmen. Für sie waren 700 Ellen Leinwand und dann noch einmal die gleiche Menge gekauft worden. Darf man daraus auf zwei deutlich verschiedene Örtlichkeiten, also etwa Audienzsaal des Kaisers und Frauengemach, schließen? Es scheint auch der Fußboden dieses Raumes mit Stoff bespannt gewesen zu sein. Da man in Moskau bei dem einmal eingeführten Bühnentyp blieb, dürfen wir Angaben von 1702 zur Ergänzung heranziehen. Damals erstellten vier Maler 8 große Perspektive, auf beiden Seiten bemalt im Format $4^1/_2$ Ellen hoch und 4 Ellen breit, und dazu 12 kleine von $4^1/_2$ Ellen Höhe und 3 Ellen Breite, die nur von einer Seite bemalt waren. Dies sind offenbar die Kulissen, die anderen die Hintergründe. Ihre Konstruktion entspricht noch dem bei Jos. Furttenbach beschriebenen „Schnurrahmen". Sie wurden wie Schichttüren auseinandergezogen und ihre beiden Flügel wieder zusammengeschoben, gegebenenfalls nachdem sie umgedreht waren. Sie liefen nämlich in hölzernen Schienen unten und oben. Auch bei den Theatergrundrissen begegnen wir diesem Mechanismus, wobei die auseinandergezogenen den Blick freigaben auf dahinter schon fertig stehende, die ihrerseits später durch die davor zusammengeschobenen verdeckt wurden. Das konnten natürlich neu eingesetzte sein. Die 12 Kulissen dürften zu einer einzigen Dekoration gehören, so daß an jeder Seite 6 standen. Das ergäbe eine Tiefe von 5 bis 6 m bei einer Breite des Prospekts von 8 archines (je 70 cm), also 5,60 m, und einer Höhe von 3,15 m. Rechnet man noch, wieviel Stoff eine Dekoration erforderte, so erhält man rund 200 archines. Dabei ist zu bedenken, daß die Bahnen des sicher nicht breiter als eine archine liegenden Gewebes erst zu einer glatten Fläche verbunden werden mußten und dazu wohl mit den Rändern übereinander lagen, so wird der Verbrauch von 300 a. oder noch etwas mehr verständlich. Die gekauften

700 a. reichten also grade für die beiden wichtigsten Räume: für den Thronsaal und für das Frauengemach. Man erwarb aber noch einmal (25. August) die gleiche Menge, offenbar für wiederum 2 Dekorationen, also für den 5. Akt, Hamans Zimmer und des Königs Schlafraum. Die Vorderbühne war nicht ebenso ausgestattet. Seitlich begrenzten sie grüne Tannen und mit rotem Stoff behängte Gestelle. Interessant sind die Ausgaben hinsichtlich der Vorhänge. Wir hören von starkem Eisendraht und 60 Kupferringen. Wenn man sie zieht, also den Vorhang auseinanderschiebt, dann klingen sie auf der Eisenstange, die offenbar hohl war. Im Jahre 1702 werden 110 archines grüner Taft für den Vorhang gekauft. Es wird sich dabei wohl um den vorderen Vorhang handeln. Für die Mittelgardine fehlt ein Terminus, man verwendet das deutsche Wort „Spalier", das der Konstruktion entlehnt ist. Es handelt sich demnach um ein Lattengerüst als Träger der Stange.

Größter Wert wurde auch auf prächtige Kostümierung gelegt. Sofort wird die beträchtliche Summe von hundert Rubel bewilligt für Ausstattung und Stoffe der Spieler. Die Schneider sind wiederum Deutsche. Da lesen wir von 140 archinen farbigen Glanzleinen, von persischen Seidenstoffen, von Klöppelspitzen und von vielem Blattgold, auch Silberblatt für die Gewänder. So trug Esther ein weißes Kleid mit Goldstreifen. Sogar 7 deutsche Federhüte wurden angeschafft, dazu mancherlei Felle, für den Königsmantel des Artaxerxes dienten wohl die Iltisschwänze. Selbst die „Judenbärte" sind verzeichnet. Bemerkenswert ist noch ein Zicklein aus Wolle. Für spätere Stücke war der Kopf des Goliath aus Wachstuch mit Haar und Bart notwendig, Flügel aus Fischbein für Engel, und schließlich ein Drache für den St. Georg. Für das Paradies war der Baum mit Papierblättern und Wachsäpfeln ausgestattet. Im „Artaxerxes" brauchte man nur den Galgen als Setzstück.

Für die Musik hatte Matwejew sein Hausorchester, also ausgebildete Sänger, zur Verfügung gestellt, wie auch noch für die späteren Stücke. Es unterstand der Leitung von Timotheus Hassenkruch, dem Organisten an der „Sachsenkirche". Auch die transportable Orgel stellt der Minister aus eigenem Besitz, wie aus einer Reparatur (24. 2. 74) zu ersehen ist. Daher sind auch die Melodien den lutherischen Kirchenliedern entnommen, so daß wohl auch die Sänger Deutsche waren. So bot diese Aufführung vom 17. Oktober 1672 ein glanzvolles Bild und machte großen Eindruck. Rinhuber berichtet, daß der Zar der zehn Stunden dauernden Vorstellung unentwegt beigewohnt habe.

Nicht vergessen sei auch die Rollenbesetzung. Die Aufführung war zugleich Sache und Triumph der deutschen Schule. An ihr hatte ja Gregorij einst begonnen und wohl auch jetzt noch zu tun. Immerhin waren dort als Lehrer tätig Laurentius Rinhuber, den Gregorijs Stiefvater, Dr. med. Blumentrost, als Hauslehrer für seinen Sohn mitgebracht hatte. Ausdrücklich berichtet Rinhuber (Voyage S. 51): „Vom Majo aber 1672 bis Oktober habe ich auf Ihr. Zaarisch Mayt. befehl in der Schulen die künftig agirenden Knaben in Exercitio Comico unterweisen müssen." Dabei wird ihn der Lehrer für Russisch, Juri Michailoff, unterstützt haben, der sicherlich auch bei der Übersetzung des Textes mitge-

holfen hat. Er ist kein Russe, sondern der aus Kursachsen stammende Georg Hübner, der später als Dolmetscher im Auswärtigen Amt (1679) verwendet wurde. Nach einem russischen Aktenstück betrug die Zahl der auf der Bühne erscheinenden Personen 64. Dabei wurde Prolog und Epilog als eine Person gerechnet, was in Hinsicht auf die Kostümierung gerechtfertigt ist. Aber so viele Schüler abzurichten, wurde doch nicht erfordert, denn es wurden eine ganze Anzahl mit mehreren, selbstverständlich kleinen Rollen betreut. Wir besitzen nämlich das Personenverzeichnis mit den Darstellern, das dem Lyoner Text vorgeheftet ist (S. 55) und wohl von Rinhuber verfaßt ist. Darin sind nur die Statisten nicht bezeichnet, also vier Trabanten, die Schloßwache (Cambyses, Centurio und „geringere Soldat"), Tympanarius (für die Hinrichtung Hamans), ferner die acht Hofdamen der Esther sowie die beiden Hauptpersonen des Zwischenspieles (Mops und Elma). Es bleiben immerhin noch 35 namentlich Genannte, die nach Meinung der Chronik (Fechner, S. 351) keine Russen, sondern „Söhne deutscher Offiziere und Kaufleute" waren. Dazu stimmen die Namen, bei denen auch einige niederdeutsche begegnen: Tomson, Hindrichson, Snewins und Snikkert, der auch Schnikkert (3 Rollen) geschrieben wird. Die Menge der Figuren rührt von den Staatsszenen her, die einen höfischen Eindruck machen mußten. Artaxerxes ist von 7 Consiliari und 7 Camerari umgeben, wozu noch 2 Pagen und 4 Trabanten kommen. Auch zu Esther gehören 8 Virgines. Als Torwache hat der Centurio noch 5 Soldaten, sogar Haman benötigt außer Frau und Sohn 3 Sterndeuter, und selbst Mardochaeus hat 3 Juden, die ihn beim Vortrag der Klagepsalmen unterstützen. Die Frauen werden alle von Männern gespielt. Am besten wirkte Rinhubers Zögling Laurentius Blumentrost, „qui in actione primas tenens excellenter se prae reliquis pueris praestiterat" (Voyage 30). Er trat als Prologus und Epilogus auf und stellte den Mardochaeus dar. Er stand damals im 18. Lebensjahr (getauft 1. 1. 1655) und bereitete sich auf das Medizinstudium vor, das er 1676 in Deutschland begann. Zum Zeichen, daß er nicht mehr Schüler war, steht vor seinem Namen ein M., das vielleicht Monsieur bedeutet; dasselbe findet sich beim Darsteller der Esther (M. Berner), des Hegai und des ersten Kämmerers, während beim ersten Rat „Mons. Hothon" steht. Man sieht daraus, daß die wichtigsten Sprechrollen mit fortgeschrittenen Älteren besetzt waren.

Der Erfolg war groß und nachhaltig. Die Belohnung blieb nicht aus. Auf Befehl des Zaren erhielt der Pastor im Jänner 1673 vom Auswärtigen Amt (Gesandtschaftskanzlei), also über Matwejew 40 Zobelfelle im Werte von 100 und 2 im Wert von 8 Rubeln. Das kam ihm sicher sehr recht, denn seine Bezüge waren gering. Noch unter dem 31. Jänner 1672 schrieb ein Hamburger Kaufmann an seinen Vetter, Kirchenrat in Gotha, über die Armut Gregorijs, der kaum ein gutes Kleid besäße; er lobt ihn dabei als Prediger und Schulhalter (Fechner, S. 351). In der Osterwoche, am 6. April 1673, wurden der Pastor, der Lehrer Juri Michailow (Hübner) und die Spieler zum Handkuß zugelassen. Das war eine große Gnade und erstaunliche Neuerung, denn „früher sind Pastor und Kinder von Ausländern nie bei Sr. Maj. zum Handkuß gewesen", wie der

Chronist bemerkt (Fechner, S. 354 f.). Nach der Audienz erfolgte eine festliche Bewirtung. Rinhuber hatte die Gelegenheit benutzt und bei der Vorstellung noch die Beziehung zu einem vornehmen Schotten aufgenommen, der vom Zaren zum Führer einer Gesandtschaft nach Dresden, Wien, Rom, Venedig bestimmt war, und begleitete ihn als Sekretär. Daher rühren die so wichtigen Aktenstücke, zumal in Gotha. Dies Hinüberwechseln in den Staatsdienst, in die politische Laufbahn, ist echt barock, man denke an Opitz.

Die Gunst des Zaren ging noch weiter. Er forderte nicht nur neue Stücke, er ließ im Kreml die Räume oberhalb der Apotheke zum Komödiensaal einrichten und die Dekorationen aus dem Theatergebäude in Preobrahensk auf Schlitten dorthin bringen und da nicht ohne Mühe einpassen. Schon in der Butterwoche (2. bis 9. Februar 1673) wurde darauf das neue Stück, eine „Judith", aufgeführt. War es nun, um die deutsche Schule zu entlassen, oder war das Russisch der deutschen Schüler doch zu schlecht, jedenfalls erhielt am 16. Juni 1673 Gregorij den Auftrag, eine Theaterschule einzurichten. Dazu wurden ihm 26 Kinder von russischen Kleinbürgern zugewiesen. Sie werden sich wohl schon im November dieses Jahres im „Jungen Tobias" gezeigt haben, sicher ist es für die später einstudierten Stücke „Joseph" und „Bajaset". Wie weit sie auch für tänzerische und gesangliche Darbietungen geschult wurden, ist unklar. Aber die Aufführungen von 1675 schlossen mit einem Ballett. Jedenfalls wird Michailow (Hübner) tüchtig zu tun bekommen haben, der als Regisseur nun belegt ist. Gregorij starb in der ersten Hälfte des Jahres (?16. Februar) 1675, kaum 44 Jahre alt. Ein Russe (Stefan Tschijinsky) übernahm nun die Theaterschule. Doch nur einige Monate bestand diese noch, da der Zar schon am 28. Jänner 1676 starb und Matwejew in die Verbannung geschickt wurde.

Damit waren die Nachwirkungen dieses ersten Hoftheaters in Rußland nicht vorüber. Gleich die erste Aufführung löste beim Hofadel, der ja das Publikum ausmachte, große Begeisterung aus. Man beglückwünschte Matwejew, daß er diese Art von „Ergötzlichkeiten" durchzusetzen vermochte. Manche ließen sich ebenfalls einen Theatersaal einrichten, übersetzten ausländische Lustspiele und führten sie auf. Dabei spielten die vornehmen Leute selbst mit. Begabte Kinder der Leibeigenen wurden musikalisch und tänzerisch ausgebildet und dabei eingesetzt. Zu den Theaterfreunden unter dem Hochadel gehörte neben den Dolgorukij und Scheremetjew auch der bekannte Fürst Golizyn, dessen imposante Reformprojekte Aufsehen im Ausland erregten. Die fremden Diplomaten bewunderten, wie bei Matwejew, seine umfassende Bildung; auch sein Palais glich den prächtigen westlichen Steinbauten. „Alles wirkte", so berichtete ein französischer Besucher (La Neuville), „als befände ich mich am Hofe eines italienischen Fürsten."

Zar Peter sowie seine nur ein Jahr jüngere Schwester hatten von ihren Eltern die Freude am Theater geerbt. Zwar erst 1702 engagierte der junge Herrscher eine deutsche Truppe unter einem gewissen Joh. Chr. Kunst als ständiges Hoftheater. Sie mußte zunächst im vorhandenen Theatersaal im Kreml spielen. Doch fand man ihn zu klein, und es wurde außerhalb jenes durch die Kirchen

geheiligten Bereiches ein Komödienhaus erbaut, an dem weiten Roten Platz. Ende des Jahres 1703 wurde es eröffnet, doch war die Bühneneinrichtung im Prinzip der früheren gleich. Für unsere Betrachtung hier ist die kurze Dauer (bis 1706) dieses Hoftheaters verhältnismäßig unwichtig. Kunst starb bereits 1703 und wurde durch Otto Fürst ersetzt. Beachtung dagegen verdient, was man mit den zahlreichen alten und neuen Dekorationen tat. Sie wurden ausgeliehen. Schon jene des früheren Fundes dienten gelegentlich zum Schmuck eines Triumphbogens. Bedeutsam ist, daß Peters Schwägerin, die Witwe seines Stiefbruders Iwan, in ihrer Residenz zu Izmailowo sich ein Privattheater einrichtete und dafür Dekorationen aus dem alten Bestand entlieh. Das höfische Saaltheater gedieh also in der alten Weise weiter. Das zeigt auch Zar Peters Schwester Natalia. Sie hatte schon in der Jugend enge Beziehungen zur deutschen Sloboda. Sie belebte in Preobrajenskoje den alten Theatersaal von Gregorij sehr zur Freude ihres Bruders. Denn ihre Mutter hatte ja in diesem Dorf ihren Witwensitz aufgeschlagen, und die Kinder fanden dort eine Heimat. Dazu dienten natürlich vorhandene alte Bestände. Später übersiedelte die Prinzessin nach Petersburg und schuf dort in ihrem Palais eine Bühne, auf welcher zehn Personen, alles Russen, eifrig spielten. Sie selbst verfaßte auch einige Stücke. Es fanden sich ausgeschriebene Rollen von 13 Stücken, die dort aufgeführt wurden. Gastfrei öffnete sie die Vorstellungen dem Publikum und ergänzte so den Bruder, der für den Bau eines öffentlichen Theaters in seiner neuen Hauptstadt kein Geld übrig hatte. So wirkte der Ansatz von 1672 über 50 Jahre anregend fort.

ZWEI BÖHMISCHE SCHLOSSTHEATER

Eine Studie über die praktische Raumgestaltung der Barockbühne

Mit Tafel V—IX

Von Jiří Hilmera (Prag)

Die Theaterdekoration der Barockzeit besitzt seit langem eine starke Anziehungskraft für die Szenographen. Viele Studien und Bücher sind schon über dieses Thema von verschiedenen Schriftstellern geschrieben worden. Alle diese Arbeiten besitzen jedoch einen gemeinsamen Riß und sind damit von einer gemeinsamen Gefahr belastet: sie stützen sich alle fast ausnahmslos ausschließlich auf alte szenische Zeichnungen oder Radierungen. Solche Zeichnungen werden angesichts des starken Mangels an Originaldekorationen gewiß für immer die bedeutendste Quelle der Szenographie der Barockperiode bleiben; sie sind aber — wie alle indirekten Quellen überhaupt — bei weitem nicht ohne weiteres völlig zuverlässig und wir müssen auf diese Weise gewonnene Feststellungen stets mit unseren durch Studium der (allerdings recht seltenen) Originaldekorationen, der Grundrisse von alten Bühnen oder der alten Textbücher gewonnenen Erfahrungen konfrontieren, sollen wir verfälschte Resultate vermeiden.

In folgenden Absätzen sollen die Ergebnisse behandelt werden, welche bei der Untersuchung der beiden ältesten erhaltenen Bühnen in Böhmen gewonnen wurden. Es sind die Schloßtheater in Böhmisch Krumau und Leitomischl. Beide Schöpfungen gehören zwar erst einer Spätzeit an — dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts; sie sind aber in jeder Hinsicht durch feste Bindungen mit der langen Tradition des Barocktheaters verknüpft und so auch für die Deutung viel älterer Beispiele lehrreich. Auf diese dauernd verbindliche Tradition des Barocktheaters soll hier übrigens ausdrücklich hingewiesen werden, denn eine solche (in bildnerischer Gesamtauffassung sowie in Details der technischen Lösung) liegt uns im Sinne, sooft wir im folgenden den Begriff „Barocktheater", „-bühne" oder „-dekoration" benützen und diesen auch auf solche Zeitabschnitte verbreiten, in denen auf dem Gebiete der Architektur und anderer bildenden Künste bereits das Rokoko oder sogar schon der Klassizismus die Oberhand gewonnen haben.

Auf dem Schlosse in Böhmisch Krumau, dem ehemaligen Sitz der Rosenberge, bestand schon seit den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts ein Theater. Es war ein hölzernes Gebäude, das in den Urkunden um die Mitte des 18. Jahr-

hunderts, zu Lebzeiten des Schloßherrn Joseph Adam Fürsten Schwarzenberg, als baufällig bezeichnet wird, endlich im Jahre 1761 niedergerissen und im Laufe der folgenden Jahre durch ein gemauertes „Comediehaus" ersetzt wurde. Zu Anfang des Jahres 1766 erreichte der Aufbau des neuen Theaters seinen wichtigsten Abschnitt: der Theaterzimmermann Lorenz Mackh aus Wien hat mit der Errichtung der gesamten notwendigen Bühnenmaschinerie begonnen, die Instandsetzung des Zuschauerraumes wurde in Angriff genommen, wozu der fürstliche Sohn Johannes den Entwurf ausgearbeitet hatte, und nach einer vorübergehenden Verhandlung mit dem Prager Maler Joseph Hager wurden endgültig zwei kaiserliche Theatermaler Johann Wetschel und Leo Merkel von Wien nach Krumau berufen, die binnen zwei Jahren die Einrichtung der Bühne mit neuen Dekorationen vollendeten und den Zuschauerraum mit Wand- und Deckenmalereien ausschmückten.

Diese Dekorationen für verschiedene „Mutationen" haben sich auf dem Theater fast völlig unbeschädigt bis zum heutigen Tage erhalten. Von den Exterieurszenen befinden sich hier ein Wald, ein Garten mit einer Fontäne, Orangenbäumen und mit Girlanden umwickelten Zypressen (alles Versatzstücke), eine Gasse und ein Römerlager mit buntfarbigen Zelten und verschiedenen Belagerungsmaschinen. Weiter enthält das Dekorationsdepositorium einige Versatzstücke, aus denen man im Hintergrunde der Lagerszene eine Stadtmauer mit dem Tor und Bollwerken zusammensetzen konnte, und schließlich einen Prospekt mit der Darstellung eines Meerhafens, zu dem einige kleine Schiff-, Haifisch- und Wellenversatzstücke gehören.

Für die Interieurszenen schufen die beiden Maler Dekorationen eines Kerkers, eines Bürgerzimmers und Kabinetts und schließlich eine effektvolle Dekoration eines Prunksaales mit blauen gewundenen Marmorsäulen, welche in zwei Variationen zu realisieren ist: durch Hochziehen des ersten Prospektes, auf welchem ein schräger Blick in eine reiche Säulenhalle gemalt ist, kann man die Szene noch in den weiteren Raum der Bühne vertiefen, wo mittels Malerei an freistehenden Versatzstücken und durchbrochenen Vorhängen ein Durchblick durch einen großartigen Kuppelraum festgehalten ist.

Seiner architektonischen Lösung nach ist das Krumauer Schloßtheater ein typisches Beispiel einer stilreifen Barockszene, mit einer ziemlich tiefen Bühne, mit ihren vielgliedrigen, in die Tiefe zusammenlaufenden Kulissenreihen, mit der Soffittenabdeckung oben und dem abschließenden Prospekt. Vom perspektivisch-konstruktiven Standpunkt betrachtet, zerfallen die Krumauer Dekorationen — oder wohl besser gesagt: deren Prospekte — in drei Gruppen. Die erste Gruppe bilden jene Exterieurszenen, die mit einem Landschaftsbild abgeschlossen sind: der Wald, das Lager und der Hafen. Die zweite Gruppe, welche man die zentralperspektivische nennen kann, schließt den tiefen Saal, das Bürgerzimmer, das Kabinett und von Exterieurszenen den Garten ein — insgesamt streng symmetrisch angelegte Räume, deren Achse (auch im fiktiven, durch Prospektmalerei vorgetäuschten Abschnitt) mit der eigentlichen Bühnenachse identisch ist. Teils sind diese Szenen von einer flachen Wand abge-

schlossen (Kabinett, Bürgerzimmer), teils aber — beim Garten und insbesondere beim Saal — stellten sie lange, weit in die Tiefe sich erstreckende Räume dar — völlig im Sinne der zu jener Zeit schon fast zweihundertjährigen Tradition. Schließlich kommt bei den letzten drei Szenen — beim Kerker, bei der kürzeren Saalvariante und bei der Straße — die berühmte Bibienische „maniera di veder le scene per angolo" zum Vorschein, indem auf den Prospekten übereck angelegte Räume aufgemalt sind, deren Disposition dann natürlich in mehr oder weniger starkem Widerspruch zu der symmetrischen Anlage der Kulissenarchitektur steht.

Die Auffassung und Behandlung des Bühnenbildes fast jeder Szene in Böhmisch Krumau gibt eindeutige Beweise, daß für die Schöpfer dieser Bühne das Werk des Giuseppe Galli-Bibiena ein festes und verbindliches Vorbild gewesen ist. Die engste Parallele kann zwischen der Lagerszene in Krumau und der Dekoration des Etruskerlagers aus dem zweiten Akt der Krönungsoper „Costanza e Fortezza" (Prag 1723[1]) hergestellt werden. Die bizarren Formen der Zelte, die bis ins Detail kopierten Belagerungsmaschinen (einschließlich der aus Unverständnis zu einer ungeheueren Axt verstümmelten Balista) und die Gesamtkonzeption überhaupt — all das sind Elemente, welche die beiden, fast ein halbes Saeculum entfernten Schöpfungen eng miteinander verbinden. Der Winkelprospekt der Saaldekoration findet wiederum seine Parallelen in einem Blatt der Bibienischen „Architettura e Prospettiva" — in der gesamten Raumdisposition sowie in der eigentümlichen Konzeption der Pfeiler mit den zwischen Säulen stehenden Statuen und auf den Konsolen aufgestellten Vasen. Auch die Krumauer Gartendirektion ist mit den vielen Gartenszenerien des Giuseppe Galli-Bibiena in der Gesamtauffassung sowie in den architektonischen Formen verwandt.

Die erhaltene technische Einrichtung und Ausstattung des Krumauer Theaters ist auch eine charakteristische und besonders vollkommene Schöpfung ihrer Zeit. Eine besondere Pflege wurde der Vorrichtung für den Wechsel der Seitenkulissen gewidmet. Drei verschiedene Szenen konnte man gleichzeitig vorbereiten durch Aufhängen der Seitenkulissen in verschiebbaren Rahmen, welche sich mittels kleiner Wagen auf hölzernen Geleisen im Unterraum der Bühne bewegen. Hier befindet sich auch eine mächtige hölzerne Achse, von der zahlreiche Seile zu den Kulissenrahmen führten. Nun genügte es lediglich, die Achse zu bewegen, um alle Kulissen einer Szene zurückzuführen und um gleichzeitig alle Kulissen einer anderen Szene hervorgleiten zu lassen. Durch eine ähnliche Achse auf der ersten Galerie über der Bühne lenkte man gemeinsam mehrere Soffitten; zum Hochziehen der Prospekte dienten einige Winden auf der oberen Galerie. Der barocken Vorliebe für überraschende szenische Effekte entspricht auch die große Zahl der Versenkungen. In dem Raum unter der Bühne stehen vier hölzerne Hubmaschinen, mittels welcher die Schauspieler in die

[1]) Radierung von Chr. Dietel, publiziert in einer Neuausgabe der Partitur der Oper im XVII. Jahrgang der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" (Wien 1910, herausgegeben von E. Wellesz).

Tiefe versinken oder auf der Szene auftauchen konnten. Aber auch sonst ist die Szene so eingerichtet, daß durch Öffnen aller verschiebbaren, abklappbaren oder abnehmbaren Platten der Bühnenboden eigentlich völlig verschwindet. Damit rechnete man offenbar vor allem für die Meeresszenen, bei welchen auf der Bühne ein künstlicher Meeressturm tobte; unter der Bühne liegen noch einige „Wellenmaschinen", welche diesem Effekt dienten. Es sind hölzerne Achsen mit kreuzförmig befestigten Querarmen, die bei der Rotation von unten gegen einen bemalten Stoff schlugen, so daß ein überzeugender Eindruck der bewegten Wasserfläche entstand.

Das Schloßtheater zu Leitomischl wurde zum Abschluß der umfangreichen Adaptionen, welche von dem neuen Schloßherrn Georg Jos. Waldstein-Wartenberg seit dem Jahre 1792 in den Innenräumen des alten Renaissanceschlosses unternommen wurden, im Jahre 1797 eingerichtet[2]). Die gesamte architektonische Konzeption des Theaters ist sehr ähnlich jener des Theaters in Böhmisch Krumau. Nur die Ausmaße sind wesentlich geringer und daher ist auch die technische Einrichtung verhältnismäßig einfacher: die Bühne besitzt keine Versenkungen, die Vorhänge und Prospekte werden von Seilen bloß mit der Hand, ohne Winden, gezogen, die Kulissenrahmen sind in sechs Gassen nur für zwei Veränderungen eingerichtet. Die Einrichtung für Änderung der Szenen ist aber im Prinzip dieselbe wie in Böhmisch Krumau, ebenso die Achsen zum simultanen Hochziehen der Soffitten. Der Projektant der Architektur ist uns unbekannt, die anderen beteiligten Handwerker (überwiegend lokaler Herkunft) in diesem Zusammenhang nicht interessant. Doch als Schöpfer der Dekorationen ist uns der bedeutende Wiener Hoftheatermaler Joseph Platzer übermittelt worden, der die neue Szene mit verschiedenen Dekorationen ausgestattet hat.

Die größte Gruppe unter diesen Dekorationen bilden einige Prachtsäle und vornehme Zimmer. Von diesen verdient unser stärkstes Interesse der „gotische" Saal mit einem verdoppelten Prospekt, der in einer wirksamen Perspektivillusion den Durchblick durch spitzbogenförmige Arkaden in eine weite Halle venetianischer Prägung darstellt. Ebenso pompös wie der „gotische", sind auch zwei weitere Prunksäle gehalten: der blaue Festsaal und das „Ministerzimmer", deren (diesmal einfache) Prospekte auch einen schrägen Blick durch eine Säulenhalle in einen geräumigen Saal darstellen. Mit all diesen Säulenhallen hängt die Szenerie des Tempels eng zusammen, deren Stirnwand durch Säulen mit Reliefringeln gegliedert und mit Statuennischen und einem relieftragenden Tympanon geschmückt ist. Das Bürgerzimmer, das „blaue" und „gelbe" Zimmer sind elegante, im Stil ihrer Zeit gehaltene Räume, ebenso wie das Kabinett, zu dem die Szene des Kaffeehauses eine räumlich wirkungsreiche Variante bildet: die Stelle des Kabinettprospektes nimmt ein durchbrochener Vorhang mit einem Portal und zwei französischen Fenstern ein, hinter dem man wahrscheinlich einen Stadt- oder Gartenprospekt aufzuhängen pflegte.

[2]) Vgl.: Jiří Hilmera, Zámecké divadlo v Litomyšli; Zprávy památkové péče XVII, S. 113 f. (Prag 1957).

Ein ähnliches Variantenpaar bilden die beiden Kerkerszenen, bei denen die Seitenkulissen sowie Soffitten durch mächtige, über die Bühne gespannte Bögen ersetzt sind, und die Geschwisterszenen der niederländisch naturalistischen Bauernstube und der Waffenschmiedwerkstätte, in deren Prospekt wieder ein Bogen durchgebrochen ist, hinter welchem ein kleiner Vorhang mit aufgemaltem Amboß, verschiedenen Werkzeugen und Waffen aufzuhängen war.

Ebenso besitzt die Straßenszene zwei verschiedene Prospekte: auf einem ist eine Gasse mit Palästen und Kirchenbauten aufgemalt, auf dem anderen eine merkwürdige, durch zwei weitgespannte Bögen geöffnete Stadtmauer (ein bei Platzer sehr beliebtes Motiv), hinter der ein Stadtplatz liegt. Weitere Exterieurszenen bilden der Garten mit zugeschnittenen Lauben, Vasen und Wasserkünsten, und ein Wald, dessen Seitenkulissen man wieder variantenartig mit einem Wasserprospekt und einem durchbrochenen Vorhang mit einer Höhlenmalerei kombinieren konnte.

Neben diesen Dekorationen schuf Platzer für das Leitomischler Schloßtheater auch zwei Bühnenvorhänge mit Architekturmalereien: den ersten mit einer Abbildung eines antiken Tempels in der Mitte einer rundförmigen Kolonnade, den zweiten mit einer Darstellung einer mächtigen Säulenvorhalle, die einen Durchblick in einen Palasthof gewährt.

In der perspektivisch-konstruktiven Hinsicht zerfallen die Leitomischler Dekorationen wieder in dieselben Gruppen wie die Krumauer: Nebst der freigeformten Waldszene treten hier eine „zentralperspektivische" (Tempel, Kabinett, Kaffeehaus, „blaues" und „gelbes" Zimmer) und eine zahlreiche „winkelperspektivische" Gruppe („gotischer" Saal, blauer Festsaal, Ministerzimmer, Bürgerzimmer, Bauernstube, Waffenschmiedwerkstätte, beide Kerker- und Straßenszenen) in Erscheinung. Im Vergleich mit Böhmisch Krumau sind die Leitomischler Dekorationen trotz bescheidenerer Ausmaße manchmal großzügiger, ihre perspektivische Konstruktion mit umfassenden Durchblicken raffinierter. Einige Male verwendet hier Platzer sein beliebtes Kompositionsschema: im Vordergrunde des Prospektbildes ist mit satten Farben eine schattige Vorhalle abgebildet, die sich in einen mit Licht überfluteten und in der Malerei mit weißlich überstrahlten Tönen dargestellten Saal öffnet. Die Straßenszene mit der Stadtmauer ist übrigens auch eine Variante eines solchen Kompositionsgrundgedankens.

Die Leitomischler Bühne bietet eine einzigartige Gelegenheit in der ganzen Barockperiode der Theatergeschichte, die Zeichnung des Bühnenbildes (bzw. deren graphische Reproduktion) mit den wirklich ausgeführten Dekorationen vergleichen zu können. Es handelt sich um die Bilder Nr. 4, 13, 17, 29, 30, 99 und 103 des Gravürenbuches „Theater-Decorationen des k. k. Hof-Theater-Mahlers Joseph Platzer", das der Kupferstecher Norbert Bittner im Jahre 1816 in Wien herausgegeben hat. Diese Bilder entsprechen — teils mit gewissen Abweichungen, teils aber sehr genau — den Szenen der Bauernstube, des Kerkers, des „gotischen" Saales, der Waffenschmiedwerkstätte, des Tempels und des Gartens aus Leitomischler Dekorationen. Daneben entsprechen

die Radierungen Nr. 10 und 107 den beiden Vorhangbildern. Eine derartige Konfrontation ist höchst lehrreich. Als Jos. Gregor in seinem Buche „Wiener szenische Kunst[3])" den Szenerieaufbau bei den Platzerschen Dekorationen behandelte, schrieb er, daß in ihnen „zu zwei oder um ein geringes mehr Seitenkulissen der Prospekt gefügt wird". Es ist zwar richtig, daß im 18. Jahrhundert eine merkliche Abweichung von der im 17. Jahrhundert beliebten Mode der unendlich tiefen Perspektiven aufgetreten ist, aber so kurze Räume, wie sie manche Bühnenzeichnungen des 18. Jahrhunderts darstellen, kann man sich auf der wirklichen Bühne doch nicht vorstellen. Die besprochene Konfrontation belehrt uns, wie die Angelegenheit tatsächlich ausgesehen hat und wie die verfälschte Deutung entstehen konnte: der Bühnenbildner zeichnete auf seinem Blatt manchmal nur jenen Teil des gesamten Bühnenbildes, der das wesentlichste enthielt — den Prospekt und dazu nur eine reduzierte Anzahl der Seitenkulissen (welche öfters durch die ganze Bühnentiefe stereotyp wiederholt wurden), manchmal aber auch nur den Prospekt allein. So ist es auch bei den zitierten Radierungen, wo sich die Seitenkulissen nur auf ein Paar beschränken, oder aber (was bei den Stichen Nr. 17 und 107 der Fall ist) völlig weggelassen sind. In der Tat besaßen aber die in Leitomischel ausgeführten Dekorationen vier (in drei Fällen), fünf (in fünf Fällen) bis sechs (in vier Fällen) Kulissengassen. Ist dies vielleicht eine Zufalls- oder Ausnahmeerscheinung? Kaum! Denn alle bekannten Grundrisse von Theatern des 18. Jahrhunderts zeigen eine ähnlich proportionierte Bühne, welcher wir auch in Leitomischel begegnen. Und man kann schwer annehmen, daß solche lang ausgedehnte Bühnen nur zu einem Drittel oder gar nur Viertel ausgenützt werden könnten. Übrigens können wir eben dem zitierten Buche Josef Gregors noch ein anderes Beispiel entnehmen das besagt, wie täuschend die graphischen Blätter sein können. Gregor behandelt ein Bühnenbild des Giuseppe Galli-Bibiena mit der Unterschrift „Giardini Reali dé Tarquinj nel Gianicolo" und sagt dazu: „Die Bühne ist nach der Höhe und nicht nach der Tiefe gebaut, sie ist im ganzen kurz, um einer gewaltigen Prospektwirkung Raum nach oben zu schaffen." Falls nur von dem vorhandenen Stich die Rede sein sollte, so wäre eine solche Feststellung ganz richtig. Tatsächlich handelt es sich hier aber um eine Abbildung der Szenerie aus dem letzten Akt der Prager Krönungsoper „Costanza e Fortezza". Und wie aus dem Grundriß des Prager Krönungsoperntheaters[4]) ersichtlich ist, besaß diese Szene nicht nur zwei, wie auf dem zitierten Blatt abgebildet ist, sondern neun Kulissengassen, welche sich (bei der Portalbreite von 57 Fuß) in der Tiefe von ungefähr 90 Fuß erstreckt haben, wobei die gesamte Bühnentiefe nicht weniger als 210 Fuß ausmachte. In dieser Hinsicht, was die reale Bühnentiefe und insbesondere die Tiefe des Bühnenraumes hinter den Kulissenreihen betrifft, ist die Prager Krönungsopernbühne ein atypisches Beispiel. Es war eine Freilichtbühne, welche in ihren Ausmaßen in

[3]) Wien 1924.
[4]) Gest. van der Bruggen und T. H. Martin in Wien, publiziert in „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", Jhr. XVII.

keiner Hinsicht beschränkt war und deswegen auf die sonst übliche vorgetäuschte perspektivische Raumverlängerung mittels abgestufter perspektivischer Verkleinerung der Kulissen verzichten konnte (die Kulissenreihen laufen nicht zusammen!) Die Bühne besitzt auch keinen Prospekt, sondern sie wurde im Hintergrunde von in mehreren Reihen gestaffelten Versatzstücken abgeschlossen.

Wie aber bereits gesagt wurde, muß eine derartige Anordnung des Bühnenhintergrundes für eine Ausnahmelösung gehalten werden. Normalerweise war alles, was sich in dem Bühnenbilde hinter den Seitenkulissen befindet, auf einem flachen Prospekt aufgemalt und nur in besonderen Fällen konnte man ein solches Prospektbild gewissermaßen in zwei oder mehrere Schichten in der Tiefe zergliedern. Keineswegs dürfen wir dabei mit plastischen Gebilden rechnen, wozu z. B. Hans Tintelnot[5]) geneigt ist. Der Barockbühne war eine derartige Anwendung von plastischen Formen prinzipiell fremd; sie gewann ihre Raumwirkung durch geometrische Projektion der Architektur- und Naturgebilde in mehrere parallele Ebenen. Bei Andrea Pozzo[6]) lesen wir es eingehend beschrieben, wie solche mehrschichtige Prospekte (hier eine zentrale Säulenhalle) perspektivisch zu konstruieren waren. In Leitomischl und Böhmisch Krumau haben wir aber noch darüber hinaus die Gelegenheit, ebenfalls die technische Lösung kennenzulernen, mittels welcher auch viele andere der bekannten, durch Zeichnungen und Radierungen übermittelten Bühnenbilder praktisch in die Raumtiefe zerlegt werden konnten. Die Benützung von derartigen durchbrochenen Vorhängen, wie sie beim Leitomischler „gotischen" Saal vorkommt, oder einer solchen Kombination von aufgehängten Bögen und versatzstückartig realisierten Säulen, wie wir sie vom Krumauer Prunksaal kennen, konnte z. B. Giuseppe Galli-Bibiena in vielen seiner wirkungsreichen Palastdekorationen benützt haben — unter anderem in denen, welche in P. Zuckers „Theaterdekoration des Barocks[7])" als Abb. 22 oder in C. Riccis „Scenografia Italiana[8])" als Abb. 60, 62 und 67 (die letzte in ihrem Grundrißschema dem abschließenden Kuppelraum in Krumauer Saaldekoration sehr ähnlich) publiziert sind. Für derartige technische Realisierung scheinen auch die pittoresken Dekorationen des Pietro Righini[9]) berechnet zu sein, ebenso wie manche Bühnenbilder des Bernardino Galliari, unter denen die als „Atrio Contiguo ai Giardini Reali" benannte Szene in ihren Raumdispositionen sowie in ihrer lichtperspektivischen Schichtung stark an die Platzerschen Saaldekorationen erinnert[10]). Eine ganz besondere und zu neuen originellen Erfindungen führende Vorliebe für solche Bühnenraumgestaltung mußte aber auch der geniale Filippo Juvara gehabt haben. Davon zeugt nicht nur die Wesensart seiner Dekorationszeichnungen mit mannigfaltigen reizenden Raumdurchblicken, sondern auch eine flüchtige Grund-

---

[5]) H. Tintelnot, Barocktheater und barocke Kunst; Berlin 1939.
[6]) Prospettiva dei Pittori, Fig. XLIII.
[7]) Berlin 1925.
[8]) Mailand 1930.
[9]) Vgl.: P. Zucker, Die Theaterdekoration des Barock, Berlin 1925, Tfl. 30—31.
[10]) Vgl.: C. Ricci, La Scenografia Italiana, Mailand 1930, Abb. 99—103.

rißskizze, die einer mit der Inschrift „Salone Imperiale" bezeichneten Federzeichnung beigefügt ist[11]). Hier ist im Hintergrunde der Bühne eine dreischiffige Halle aufgebaut, welche durch mehrere hintereinander aufgehängte durchbrochene Vorhänge dargestellt ist.

Das System der durchbrochenen Vorhänge konnte aber zur Tiefenabstufung der Dekoration nicht nur in Interieurszenen, sondern auch bei Exterieurs verwendet werden, wie es bei der Leitomischler Höhlendekoration in Erscheinung tritt. In dieser Weise ausgeführt, können wir uns alle derartigen und sehr oft vorkommenden Höhlendekorationen vorstellen[12]), sowie alle ähnlichen Szenen, in deren Hintergrund der Durchblick durch ein Tor, durch einen Heckenbogen oder durch ein Zelt dargestellt ist. Diese technische Realisationsweise war aber nur in jenen Fällen möglich, wo sich über dem Gebilde, durch dessen Öffnung der Blick in den weiteren Hintergrund geführt wurde, nur freier Himmel befand. Jedoch solche Bühnenbilder, in denen über derartigen transparenten Gebilden noch weitere dahinterstehende Gegenstände auftauchen, konnten nur mittels einigermaßen schwerfälligerer Versatzstücke räumlich abgeschichtet werden. — Die flachen Versatzstücke bleiben dabei — der Gesamtkonzeption entsprechend — wieder nur ein Teil der abgestuften Projektionsebene des gesamten Bühnenbildes.

Auf diese Weise ist in Krumau die Stadtmauerszenerie aufgebaut (das Stadttor mit dem Durchblick in das Stadtinnere zweischichtig), derart scheint auch eine der in Bibienas „Architettura e Prospettiva" abgebildeten Gartenszenen[13]) realisiert worden zu sein, wo alle drei luftigen Glorietts im zweiten Plan samt dem vorgeschobenen Neptunbrunnen versatzstückartig wirken. Durch die Versatzstücke konnte aber auch die sonst unmögliche Modellierung des Bühnengeländes angedeutet werden, was in der Krumauer Waldszene vorkommt, wo mittels einer breiten Versatzstückbarriere ein kleiner Abhang dargestellt wird, auf welchem die Weinstöcke mit transparent beleuchtbaren Trauben stehen.

Bei der Beschreibung all dieser Errungenschaften der barocken szenischen Kunst darf man aber nie vergessen, daß es sich dabei nicht um eine Notwendigkeit, ja nicht einmal um eine verbindliche Regel handelt, sondern nur um eine Möglichkeit der „ad libitum" benutzbaren Bereicherung der Bühnenraumgestaltung. Die beiden böhmischen Schloßbühnen bieten genügende Beweise dafür: so ist in Leitomischl neben dem zweischichtigen Prospekt des „gotischen" Saales das Prospektbild des blauen Festsaales (das in der Raumkonzeption mit dem „gotischen" im wesentlichen identisch ist) nur auf einem einzigen Vorhang aufgemalt, und ähnlicherweise unterscheiden sich auch die beiden Saaldekorationen in Böhmisch Krumau. Josef Gregor hat übrigens eine richtige Wahrnehmung gemacht, als er in der „Wiener szenischen Kunst" bemerkt hat: „Jener Zeit scheint eine mit vollendeter Perspektive gemalte Prospektdekoration ebenso wertvoll und vollkommen befriedigend, wo die unsere lieber mit plastischen oder wenigstens gemischten Bildungen arbeiten möchte".

---

[11]) Vide: H. Tintelnot, o. c., Abb. 59.
[12]) Z. B. die Vulkangrotte Fr. Santurinis — vgl. Z. Zucker, o. c., Abb. 11 b.
[13]) Vgl.: P. Zucker, o. c., Abb. 29.

Nun ergibt sich aber eine gewichtige Frage, inwieweit man wohl solche mehrschichtige Prospekträume auch für die dramatische Aktion zu benützen pflegte und in welchem Maße demnach die bildnerischen Neuerungen solcher Galli-Bibiena und anderer großer Persönlichkeiten der barocken Bühnenbildnerkunst auch für die dramatische Regie neue bereichernde Anregungen mitbringen konnten. Die szenischen Zeichnungen mit ihrer Staffage sind in dieser Hinsicht besonders unverläßlich, denn sie bringen manchmal eine Abbildung handelnder Personen auch in solchen Raumschichten, deren plastischer oder abgestufter Aufbau nach bisher gemachten Erfahrungen praktisch völlig ausgeschlossen ist. Die Regiebemerkungen der alten Textbücher deuten zwar an, daß ein Eintritt in die Prospektzone prinzipiell nicht ausgeschlossen war. So mußte in Leitomischl, als dort F. W. Zieglers „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person" gegeben wurde, auch in der eigentlichen Waffenschmiedwerkstätte, also im Raume zwischen den beiden Prospektvorhängen, gespielt werden. Auch das Costanza-e-Fortezza-Libretto spricht an einer Stelle von einer dramatischen Aktion, die in die vordere Prospektzone zu lokalisieren ist. Die Prager Krönungsopernbühne war jedoch — wie schon bekannt — in ihrer Zeit eine atypische Schöpfung, eine Bühne ohne, oder nur mit einer in hinteren Prospektzonen vorkommenden Verkleinerung der Dekorationsarchitektur. Auch bei der Leitomischler Waffenschmiedwerstätte war diese Verkleinerung ganz gering, da es sich in diesem Falle um eine verhältnismäßig kurze Szene handelte. Hingegen unter den Arkaden des Leitomischler „gotischen" Saales oder im Kuppelraum der Saaldekoration in Böhmisch Krumau müßte die Gestalt des Schauspielers der starken perspektivischen Verkleinerung der Architektur zufolge unnatürlich groß erscheinen, was bei allen tieferen Szenen — wie es die barocken Bühnen in der Regel tatsächlich auch gewesen sind — vorkommen würde. Diese Erscheinung müßte aber die präzis durchgearbeitete perspektivische Konstruktion der Barockbühne und ihrer Dekoration auf den Kopf gestellt haben. Wir müssen also in dieser Hinsicht recht skeptisch bleiben. Eine endgültige Entscheidung kann hier jedoch erst durch ein systematisches Studium dieser Frage gefällt werden.

Wir haben es in unserer vorstehenden Studie versucht, an Hand der bei den Schloßtheatern von Krumau und Leitomischl angestellten Untersuchungen auch weitere Schlußfolgerungen zu ziehen. Mag sein, daß manche Erscheinungen wegen des mangelnden bisher zur Hand stehenden Vergleichsmaterials zu einseitig gedeutet wurden und daß unsere Ergebnisse stellenweise zu korrigieren oder präzisieren sein werden. Wir glauben jedoch, daß das Wichtigste deutlich genug gezeigt wurde: Die Szenographie der Barockperiode darf nicht mehr — wie es bisher üblich gewesen ist — ausschließlich mit szenischen Zeichnungen arbeiten und diese als fertige, realistische Bühnenbilder behandeln. Wir müssen vorerst die seltenen und rasch verschwindenden Originaldekorationen studieren, dann die noch erhaltenen Theatergebäude oder die Pläne der untergegangenen untersuchen, die allgemeinen Grundsätze der theoretischen Traktate oder technischen Handbücher ableiten. Erst mit derart gewonnenen Erfahrungen können

wir eine Interpretation der szenischen Zeichnungen wagen und diese durch Applikation der Regieanweisungen der alten Textbücher ergänzen. Unserer Meinung nach ist dies der einzige Weg, auf welchem wir zu einer wahren Erkenntnis der Geschichte der Barockbühne mit ihrem bildnerischen und dramatischen Inhalt gelangen können.

Einige Daten zu Josef Platzer)*

Wirklicher Kammermaler Sr. Majestät Kaiser Franz II., Mitglied der Wiener Akademie der bildenden Künste und Theatraldekorateur im Dienste der k. k. Hoftheatraldirektion zu Wien.

Obwohl Josef Platzer einer der gefeiertsten Bühnenbildner zur Zeit Josefs II., Leopolds II. und Franz II. am Wiener Kaiserhofe war, haben wir doch relativ wenig gesicherte Daten und noch weniger Darstellungen der Leistungen dieses bedeutenden Mannes bisher in der Theatergeschichtsschreibung festgehalten. Sein theatralisches Schaffen erstreckte sich auf Arbeiten in Wien, Prag und Leitomischl; theaterhistorisch wichtige Ereignisse sind mit seinem Namen verbunden: in seinen Dekorationen fand nicht nur 1783 die Eröffnung des Prager Nationaltheaters mit Lessings „Emilia Galotti" statt; auch Goethes „Iphigenie" in endgültiger Fassung und Beethovens „Geschöpfe des Prometheus" wurden, von Platzer ausgestattet, in Wien uraufgeführt.

Über das Leben Platzers ist bisher nicht viel bekannt. Sein Geburtsdatum wird von Jiřík[1]) für das Jahr 1751, von Teuber[2]) für das Jahr 1752, von Carl Haas[3]) und von Bergner[4]) für das Jahr 1750 angesetzt. Geboren wurde Platzer in Prag, nach Teuber[5]) als Sohn des Pilsener Baumeisters Ignaz Platzer, nach Haas[6]), Bergner u. a. als Sohn des „ständischen" Baumeisters Franz Platzer. Dlabačž[7]) hält fest, daß Platzer ein Schüler von Franz Wolf in Prag gewesen sei. Nach Thieme-Becker[8]) ist Platzer schon 1774 an der Wiener Akademie der bildenden Künste nachweisbar. Jedenfalls erhielt er hier seine endgültige Ausbildung im Architekturzeichnen und im Anfertigen von Theaterdekorationen. Als Graf Nostiz-Rhinek 1781 daran ging, in Prag ein deutsches Nationaltheater einzurichten, holte er sich den jungen Künstler aus Wien zur Anfertigung der Dekorationen und zur Einrichtung der Bühne. „Seine Arbeit fiel so vortrefflich aus, daß ihn Kaiser Joseph II., als er das Theater besichtigte, im Beisein mehrerer Herrschaften belobte und beauftragte, auch für das Hoftheater zu malen[9])." In Prag verdiente sich Platzer seinen ersten Ruhm als Theaterdekorateur. 1783 meldet der Gothaer Theaterkalender schon die bevorstehende Eröffnung des Prager Theaters auf dem Carolinplatz an und erwähnt: „Die Dekorationen malt Herr Platzer, ein junger, verdienstvoller Künstler." Das Haus wurde im April 1783 eröffnet mit Lessings „Emilia Galotti". Die „K. k. Oberpostamtszeitung" berichtet über das Ereignis: „Das Schauspielhaus war prächtig beleuchtet ... Als der Vorhang aufging, staunte alles verwunderungsvoll, und lauten Beyfall von allen Seiten

---

*) Der nachfolgende Beitrag will die Daten über den im vorstehenden Aufsatz erwähnten Bühnenbildner zusammentragen.

[1]) Umění, 5, 1932.
[2]) Geschichte des Prager Theaters, Prag 1885.
[3]) K. k. Bildergalerie im Belvedere zu Wien, I. Bd. 1821.
[4]) Beiträge und Berichtigungen zu Dlabačž Lexikon böhmischer Künstler, Prag 1913.
[5]) A. a. O. [6]) A. a. O.
[7]) Allg. hist. Künstlerlexikon für Böhmen, Prag 1815, II. Bd. Sp. 472—76.
[8]) Thieme-Becker, Allg. Lexikon d. bild. Künste, 27. Bd. Leipzig 1933, S. 146.
[9]) Teuber, a. a. O., S. 101.

zuklatschend, die herrliche Dekoration an. Sie ist von dem geschickten Pinsel des Herrn Platzer." Der Bühnenbildner schuf damals „zwölf prachtvolle Decorationen[10])", also offenbar einen stehenden Satz der gebräuchlichen Dekorationstypen, wie sie in fast allen Werken der Zeit vorkommen. Im Laufe der barocken Entwicklung des Bühnenbildes hatten sich ca. 12 solcher Typen, wie Felslandschaft, prunkvoller Palast, Wald, Höhle, Garten, geschlossenes Zimmer, Tempel usw. herausgebildet und mit einem solchen stehenden Satz von Dekorationen konnte man fast alle Dramen und Opern der Zeit spielen. Im einzelnen Falle baute man dann Dekorationen anläßlich einer Premiere neu dazu, besonders wenn die alten abgebraucht waren oder wenn ein besonders exklusiver Bühnenspielraum erfordert wurde — im allgemeinen deckte man aber die Durchschnittsszenen aus dem Stammfundus. Der Ruf Platzers strahlte damals weit über Prag hinaus. Der Gothaer Theaterkalender vermerkt bei der Aufzählung des Prager Ensembles zu dem Namen Platzer ausdrücklich: „ein junger, sehr geschickter Künstler, seine Dekorationen machen die herrlichsten Wirkungen". Und Jaroslaus Schaller weiß in seiner 1796 erschienenen „Beschreibung der kgl. Haupt- und Residenzstadt Prag[11])" noch zu berichten, daß die Dekorationen zu dem „prächtigen Nationaltheater, welches Franz Anton Reichsgraf von Nostitz und Rhinek ... angelegt" und mit der Aufschrift „Patriae et Musis" geziert habe, daß diese Dekorationen „durch den berühmten Maler Herrn Platzer den jüngeren verfertiget worden" seien. — Im Jahre 1784 arbeitete Platzer schon in Wien für das Hoftheater. Die „Wiener Zeitung" vom 3. Mai 1786 erwähnt den „geschickten Maler Hr. Joseph Plazer, aus Prag gebürtig, der seine Fähigkeit durch 12 Dekorazionen für das Theater zu Prag im Jahre 1783 bewährt hat, und bei ähnlichen Arbeiten für das K. K. Nazionaltheater zu Wien im Jahre 1784 nicht weniger Beyfall erwarb ...[12])", daß er nunmehr ein Ölgemälde angefertigt habe[13]).

Dlabacž[14]) und Wurzbach[15]) berichten von verschiedenen Mißgeschicken, denen es zuzuschreiben sei, daß der Künstler trotz allgemeiner Anerkennung, erst so spät eine öffentliche Stellung erhalten habe. Immerhin wurde Platzer am 25. März 1789 zum „Wirklichen Mitglied" der K. K. Akademie der bildenden Künste ernannt. Anton Weinkopf[16]) schreibt über diesen Vorgang: „Den 25. überreichte Hr. Joseph Platzer, von Prag geb., Architekturmaler, ein Ölgemälde, welches einen prächtigen unterirdischen mit Lampen beleuchteten Begräbnisort vorstellet, wo Semiramis von ihrem Sohn getötet wird. Die schöne und regelmäßige toskanische Architektur, das Eigenthümliche der Lokalfarben, und die so richtig bezeichnete Nuanzen von Verflössung des Lichtstrahls über die Gegenstände, bezaubern das Auge." Auch die „Wiener Zeitung" hält das Ereignis fest: „In der vorher gehaltenen Rathssitzung sind die bereits rühmlich bekannten Künstler, Herr Joseph Platzer ... und Herr ..., durch Überreichung zweyer von ihnen verfertigter Ölgemälde, zu ordtl. Mitgliedern der Akad. angenommen worden[17])."

Im nächsten Jahre, 1790, berichtete die „Wiener Zeitung" von sechs „architektonischen Gemählden, welche ebensoviele Beweise von dem vorzüglichen Werthe dieses Künstlers darstellen" in einer Ausstellung der K. K. Akademie[18]). Wurzbach erwähnt, daß in diesem Jahre 1790 mit dem Regierungsantritt Leopolds II. Platzer laut Dekret zum Hoftheatermaler ernannt worden sei. Am 2. November 1791 verzeichnet die „Wiener Zeitung"[19]): „Imgleichen haben Se. Majest., immer geneigt die Talente

[10]) Carl Haas, a. a. O. [11]) 3. Bd., Prag 1796. [12]) S. 1010.
[13]) Dlabacž, a. a. O. teilt mit, daß es sich hier um ein Ölgemälde nach einem Motiv aus der Opera seria „Julio Sabino" gehandelt habe, daß der Kaiser Platzer belohnt und das Bild der k. k. Bildergallerei einverleibt habe.
[14]) Dlabacž, Allg. Hist. Künstler-Lexikon für Böhmen, 1815, 2. Bd.
[15]) Wurzbach, Biographisches Lexikon für das Kaiserthum Österreich.
[16]) Beschreibung der K. K. Akad. d. bildenden Künste, Wien 1793.
[17]) 1789, S. 786, 1. April. [18]) 1790, S. 2941, 13. November.
[19]) 1791, S. 2810, 2. November.

der Künstler anzueifern, dem hiesigen Theatral-Decorateur, Joeseph Platzer, zu Bezeugung allerhöchst ihrer Zufriedenheit über dessen Arbeit und Fleiß, denselben mit einem ansehnlichen Geldgeschenk begnädigt."

Einen Monat später muß die „Wiener Zeitung" einen öffentlichen Irrtum korrigieren, wodurch wir wiederum ein Datum für Arbeiten Platzers erhalten: 3. Dezember 1791, „In der Absicht der Verbreitung einer diesfalls entstandenen Irrung zuvorzukommen, wird hiemit öffentlich bezeugt, daß die Dekorationen der letzthin aufgeführten Opera seria, Teseo a Stige, von der Erfindung und Ausführung des k. k. Theatral-Decorateurs, Herrn Platzer, sind[20])."

Im Jahre 1793 spricht das „Wiener Schriftsteller- und Künstler-Lexikon"[21]) davon, daß die Dekorationen, seit der Hof Platzer zum Direktor der Theatermalerei ernannt habe, eine ganz andere Gestalt angenommen hätten.

Auch Alxinger weiß bereits in diesem Jahr das Lob Platzers zu singen[22]): „Am 4. May gab man das Salierische Meisterstück Axur ... Von den Verzierungen des Herrn Galleari, die man mit so viel Gewissenhaftigkeit auf dem Zettel angedeutet hatte, war nur Eine neu, nähmlich der beleuchtete Garten im 4. Act, und auch dieser ziemlich Guckkastenmäßig, wenigstens weit unter der vorigen Verzierung und den Arbeiten eines Platzer."

Für die Jahre 1794 bis 1806 besitzen die Wiener Bibliotheken eine fast geschlossene Sammlung von Programmzetteln des Burgtheaters und des Kärntnerthortheaters und da sich in dieser Zeit langsam die Sitte durchsetzte, auch den Bühnenbildner auf den Premieren-Programmzetteln zu nennen, so läßt sich für diese Zeit das reiche Schaffen Platzers an den beiden großen Wiener Hoftheatern überschauen. Im Jahre 1794 war auch Antonio Sacchetti als Hoftheaterdekorateur angestellt worden und in edlem Wettstreit arbeiteten die beiden Meister ihres Faches meist nebeneinander für verschiedene Stücke, oft aber auch gemeinsam an einem Werk, sodaß der eine etwa den 1. und 5. Akt einer Oper, der andere den 2. und 4. Akt der gleichen Oper übernahm, während der 3., da er auf dem Programm nicht vermerkt ist, wohl aus dem Fundus zusammengestellt wurde.

Die ermittelten Stücke, an denen Platzer in diesen Jahren als Dekorateur teils allein, teils mit Sacchetti zusammen, gearbeitet hat, sind folgende:

9. März 1794: Burgtheater, „Wülfing von Stubenberg" von J. v. Kalchberg;
9. Mai 1794: Burgtheater, „Alexander Menzikof", von Kratter;
9. Juli 1794: Platzer erhielt den Auftrag, „anläßlich der Eröffnung der ersten deutschen Oper", Dekorationen für das Singspiel „Die Entzauberung" herzustellen. Am 18. Juli wurde der Auftrag storniert[23]).
7. Dezember 1794: Burgtheater, „Pyramus und Thisbe", Melodrama (Musik von Anton Eberl);
13. Jänner 1795: Burgtheater, „Il Mondo alla Rovescia" (Die umgekehrte Welt), kom. Singspiel, Musik von Salieri;
11. Mai 1795: Kärntnerthor, „Die gute Mutter", kom. Oper, Musik von Wranitzky, Text von Alxinger;
16. Mai 1795: Burgtheater, „Nina, osia: La Pazza per Amore" (Nina, oder: Wahnsinn aus Liebe), Oper, Musik von Paisiello; dazu das Ballett: „Der Raub der Helena."

Über diese Aufführung berichtete die „Wiener Zeitung": „Im k. k. Nazional-Hoftheater ist ... zum erstenmal vorgestellt worden: Der Raub der Helena. Ein neues, heroisch pantomimisches Ballett in 5 Akten, von Herrn Ballettmeister Anton Muzarelli, mit Musik vom Herrn Kapellmeister Joseph Weigl. Alle Dekorazionen sind vom Herrn Platzer, Mitgliede der k. k. Akad. d. bild. Künste, im Dienste der k. k. Hof-

[20]) 1791, S. 3098, 3. Dezember. [21]) Ersch. 1793.
[22]) Österreichische Monatsschrift, hrsg. v. Alxinger, II. Bd., Wien 1793, S. 91.
[23]) J. H. F. Müllers Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne, Wien 1802, S. 304 ff.

theaterdirekzion, ganz neu dazu verfertigt. Balletmeister, Musikkompositor, Theatral-Architektmaler und die Haupttänzer wurden herausapplaudiert[24])."

Damals also scheint es schon Sitte gewesen zu sein, auch den Bühnenbildner vor den Vorhang zu rufen. Dies ist um so erstaunlicher, als sich erst wenige Jahre vorher der Kampf um die Nennung des Namens auf dem Programmzettel zugunsten des Bühnenbildners entschieden hatte. Es scheint so, als wenn die große künstlerische Qualität der Arbeiten Platzers, und auch wohl dann Sacchettis, diese öffentliche Anerkennung mitbewirkt habe.

13. Juni 1795: Burgtheater, „Die Spanier vor Peru, oder Rollas Tod", Trauerspiel von Kotzebue;
17. Juli 1795: Kärntnerthor, „Achmet und Almanzine", Singspiel nach Le Sage und D'Ormeville, Musik von Schenk;
27. August 1795: Kärntnerthor, „Die edle Rache", kom. Oper von Franz Xaver Huber, Musik von Süßmayr;
12. Oktober 1795: Burgtheater, „Der Mondsüchtige", von Vulcani[25]);
14. Oktober 1795: Kärntnerthortheater: „Palmira Regina di Persia" von Gamera, Musik von Salieri.

Zu diesem heroisch komischen Singspiel schuf Platzer nur die große Tempeldekoration, während Sacchetti alle anderen Dekorationen beistellte.

Am 17. Oktober 1795 meldete die „Wiener Zeitung": „Se. K. K. Maj. haben .. dem Hoftheatral-Dekorateur, und Kunstmitglied der hiesigen Akademie der bildenden Künste, Joseph Platzer, ... in Rücksicht auf seine erprobte besondere Fähigkeit in der Mahlerkunst, den Titel K. K. Kammermahler zu verleihen geruhet[26])."

12. Jänner 1796: Burgtheater, „I due Vedovi", kom. Oper von Gamera, Musik von Winter;
2. Februar 1796: Kärntnerthor, „Gli accidenti della villa" (Die Zufälle auf dem Lande), Singspiel von Zini, Musik von Dutillieu; dazu das Ballett: „Die Zerstörung der Stadt Troja";
28. März 1796: Kärntnerthor, „Gli Argonauti", Singspiel verschiedener Meister. Platzer schuf für den 2. Akt eine neue Dekoration[27]).
28. März 1796: Burgtheater, „Die falsche Scham", Schauspiel von Kotzebue[28]);
14. Juni 1796: Kärntnerthor, „Das unterbrochene Opferfest", heroisch komische Oper von Huber, Musik von Winter.

Diese Aufführung, insbesondere die Dekorationen von Platzer, erfahren in den „Briefen eines Eipeldauers ... über d'Wienstadt[29])" eine ebenso köstliche wie charakteristische Kritik:

„D' Neue Opera ist aber auch wirklich ein rechts Musterstuck. Ich bin selber schon drin gwesen, und weil 's der Winter gmacht hat, so hab ich glaubt, daß mich drin friern wird; aber nein, Herr Vetter, da hätt mir der Sommer nicht warmer machen können. Ich hab glaubt, sie erdrucken mich. Wie d' Leut sagn, so soll 's nur ein Musik für Kenner seyn; und weil 's halt z' Wien gar so viel Musikkenner gibt, so ists immer gesteckt voll, so oft sie 's geben. — Noch eh 's angfangen hat, habn s' dem Compositor schon aus volln Hals brafo zugschrien; und das gfallt mir, Herr Vetter, wenn man 'n Künstler Kuraschi macht. Das wird aber nur gschehn seyn, weil 's ein Ausländer gewesen ist. (Anm.: Es geht halt wie mit der Ausländerwaar. Die hat

[24]) 1795, S. 1458, 20. Mai.
[25]) Wiener Zeitung, 1795, S. 3001, 17. Oktober.
[26]) Dass., 1795, S. 2989, 17. Oktober.
[27]) Die Wiener Zeitung, 1796, S. 913, 2. April, verzeichnet wohl irrtümlich als Aufführungstag den 29. März.
[28]) Wiener Zeitung, 1796, S. 913, 2. April.
[29]) Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter ..., 28. Heft, 4. Brief 1796, S. 33—35.

freylich immer den Vorzug vor der Inländischen.) D' Inländer lassen s' nicht so leicht durchschlupfen, und die habn von Glück z' redn, wenn s' ihnen nicht was in ihrn Kram legen, eh s' noch auskramt habn ... Aber in der Opera ist alles beysammen: ein schöne Musik, und so schöne Decorationi (Anm.: Die sind freylich schön. Es hat s' der berühmte Platzer gmacht, und der hats uns schon gar oft zeigt, daß die Deutschen auch was verstehn.), daß man gar nicht weiß, ob 's ein Malerey oder ein Hexerey ist, so natürlich steht alles das: deswegen weiß man auch oft nicht, ob 's Klatschen d' Musik oder die Decorationi angeht. Wenn man zehn Augn hätt, so könnt man sich nicht satt sehn dran. Da kommt ein Sonnentempel und ein Orakel, und ein prächtiger Garten, und gleich wieder ein Gefängniß und ein Scheiterhaufen und ein Donnerwetter, und auf d' letzt gar ein Osterlampel, das voll rother Bandl auf ein schwarzen Polster liegt, und da hab ich glaubt, daß s' gar nicht z' paschen aufhörn: denn wenn d' Wiener nur was z' essen sehn, so springt ihnen 's Herz in Leib. — Was mir aber gar gut gfalln hat, Herr Vetter, das ist Pedrillo. Sobald man nur ein wenig traurig werden will, so kommt Pedrillo und macht einen wieder lustig. (Anm.: Ey! der Verfasser hat schon seine Leut kennt: deswegn hat er den Spasmacher in sein Stück hinein gflickt. Ich mag selber kein Opera sehn, die ganz traurig ist: denn wenn ich schon ins Theater geh, so will ich auch was z' lachen habn.)"

2. August 1796: Kärntnerthor, „La pietra simpatica" (Der sympathetische Stein), Oper von Silvestro de Palma; dazu das Ballett: „Die Vermählung im Keller" mit Musik von Weigl d. J.

Von der Oper „La pietra simpatica", die im Mai d. J. schon in Szene gegangen war, spielte man — wie das allgemein der Brauch vor der Aufführung großer Ballette war — nur den 1. Akt. Die Dekorationen wurden von Platzer nicht für die Oper, sondern für das Ballett gearbeitet. Deshalb berichtet die „Wiener Zeitung"[30]) überhaupt nur von dem Ballett, zu dem Platzer die Dekorationen gefertigt habe.

28. Oktober 1796: Burgtheater, „Achmet und Zenide", Schauspiel von Iffland;

26. Dezember 1796: Burgtheater, „Klara von Hoheneichen", Ritterschauspiel von Spieß;

23. Februar 1797: Kärntnerthor, „Erklärte Fehde oder List gegen List", Lustspiel nach Dumaniant; dazu „Die Luftfahrer", Divertissement von Trafieri, Musik von Wranitzky[31]);

17. April 1797: Burgtheater, „Jolantha, Königin von Jerusalem", Orig.-Trauerspiel von Ziegler;

14. Mai 1797: Kärtnerthor, „La Morte di Semiramide, osia: La Vendetta di Nino" (Der Tod der Semiramis), Opera seria mit Musik von Borghi;

30. Juni 1797: Kärntnerthor, „Gli orazi e i curiazi", musikalisches Trauerspiel mit Musik von Cimarosa.

Zu diesem Werk schuf Platzer die Dekoration des 1. Aktes, Sacchetti die Dekorationen des 2. und 3. Aktes.

4. Oktober 1797: Kärntnerthor, „Der Wildfang", kom. Oper nach Kotzebue von Huber, Musik von Süßmayr;

15. Oktober 1797: Burgtheater, „L'amor marinaro oder der Korsar aus Liebe", kom. Singspiel von Gamera, Musik von Weigl d. Ä.

Zu diesem Werk schuf Platzer die Dekoration des 2. Aktes, Sacchetti die des zweiten.

8. Dezember 1797: Kärntnerthor, „Axur, Re d' Ormus", heroisch komische Oper von Abbate Casti, Musik von Salieri.

Dies Werk war vier Jahre vorher in den von Alxinger so kritisch bemängelten Dekorationen von Galleari aufgeführt worden.

---

[30]) 1796, S. 2287, 6. August. [31]) Wiener Zeitung 1797, S. 628, 1. März.

14. April 1798: Burgtheater, „Das Dorf im Gebirge", Schauspiel mit Gesang von Kotzebue, Musik von Weigl;
9. Mai 1798: Kärntnerthor, „Pirro Re d' Epiro", Opera seria von Gamera, Musik von Zingarelli.
Die Dekorationen des 1. und 2. Aktes schuf Sacchetti, die des 3. Aktes Platzer.

6 Juli 1798: Kärntnerthor, „Der Apotheker und der Doktor", kom. Singspiel von Stephanie d. J., Musik von Dittersdorf; dazu das trag. Ballett: „Hamlet" von Franz Clerico (Ballettmeister).
Von dem Singspiel wurde nur der 1. Akt gespielt; die Dekorationen waren von Platzer für das tragische Ballett hergestellt, das als Ereignis des Abends auch allein von der „Wiener Zeitung" erwähnt wird, die hinzufügt, daß die Dekorationen Platzers „vortrefflich" gewesen seien[32]).

15. Oktober 1798: Kärntnerthor, „L'Accademie del Maestro Cisolfaut" (Die Akademie des Kapellmeisters Cisolfaut), kom. Singspiel von Gamera, Musik von Weigl d. Ä.;
25. Jänner 1799: Kärntnerthor, „Johanna von Montfaucon", romant. Gemälde von Kotzebue;
13. März 1799: Kärntnerthor, „Le gelosie Villane", ital. Singspiel von Sarti; dazu das pantomimische Ballett: „Die Spanier von Peru."
Von dem Singspiel, das 1783 seine Premiere in Wien gehabt hatte, wurde nur der 1. Akt gespielt. Das Ballett war nach Kotzebues gleichnamigen Trauerspiel gearbeitet, zu dem Platzer ebenfalls 1795 die Dekorationen geschaffen hatte.

27. März 1799: Burgtheater, „Das Gastrecht", Schauspiel von Ziegler.
Platzer arbeitete die Dekorationen des 1. und 4. Aktes, Sacchetti die des 2.; die Dekorationen des 3. Aktes wurden aus dem Fundus bestritten.

17. Mai 1799: Kärntnerthor, „Die kluge Frau im Walde", Zauberspiel von Kotzebue.
Die Dekorationen des 1., 3. und 5. Aktes schuf Platzer, die des 2. Sacchetti, die des 4. wurden aus dem Fundus beigestellt; die Maschinen arbeitete Karl Grassi, der öfters als Erfinder der Maschinen genannt wird.

18. Juni 1799: Burgtheater, „Seelengröße", Tiroler Schauspiel von Ziegler;
2. Juli 1799: Kärntnerthor, „Das schöne Milchmädchen oder: Der Guckkasten", kom. Operette von Joseph Richter, Musik von Wölfl;
6. Juli 1799: Kärntnerthor, „Der Marktschreier", kom. Singspiel mit Musik von Süßmayr; dazu das Ballett „Die nächtliche Trommel, oder: Die falsche Statue des Ehegatten";
1. Oktober 1799: Kärntnerthor, „Soliman der Zweite", von Huber nach Favart, Musik von Süßmayr;
7. Jänner 1800: Burgtheater, „Iphigenie auf Tauris" von Goethe;
2. März 1800: Kärntnerthor, „Paolo e Virginia", Singspiel von Gamera, Musik von Guglielmi;
3. Mai 1800: Burgtheater, „Oktavia", Trauerspiel von Kotzebue;
Platzer schuf zu dem fünfaktigen Werk zwei Dekorationen neu;
2. Juni 1800: Kärntnerthor, „Cesare in Farmacusa" (Cäsar auf der Insel Pharmacusa), heroisch komisches Singspiel von Defranceschi, Musik von Salieri;
6. August 1800: Kärntnerthor, „Das Verständnis", Ehestandsszene nach Le bon Ménage ... von Florian, bearbeitet von Heyne; dazu das Ballett „Alceste", von Cajetan Gioja, Musik von Weigl d. Ä. und V. Trento.
28. März 1801: Burgtheater, „Die Geschöpfe des Prometheus", Ballett von S. Vigano, Musik von Beethoven;

---

[32]) 1798, S. 2098, 14. Juli.

16. April 1801: Kärntnerthor, „Bathmendi", Oper von Lichtenstein;
23. Mai 1801: Kärntnerthor, „Die Königin der schwarzen Inseln", Oper nach Wieland, Musik von Anton Eberl;
25. Juli 1801: Kärntnerthor, „Phasma", Oper von Süßmayr;
4. November 1801: Burgtheater, „Bayard", von Kotzebue;
4. März 1802: Burgtheater, „Adelaide di Gueselino", Oper von Simon Mayr;
8. Mai 1802: Burgtheater, „Der Erste führt die Braut heim", von Vogel;
17. Mai 1802: Burgtheater, „Das Schloß Limburg", von Marsollier dt. v. Brockmann.

Für das 2. Halbjahr 1802 konnten keine Programmzettel eingesehen werden. Für das Jahr 1802 gibt Carl Haas ein „Architekturstück mit Nachtbeleuchtung: Katakomben" an[33]), und veröffentlicht auch den Stich nach diesem Gemälde[34]). Er bemerkt, daß die Gestalten auf diesem Bilde (der sterbende Antonius, Cleopatra und in einiger Entfernung Octavian) von Füger gemalt seien. Wie „Semiramis" und „Giulio Sabino" dürfte auch dieses Gemälde aus engstem Kontakt mit Platzers theatralischen Entwürfen erwachsen sein.

4. Feber 1803: Kärntnerthor, „Das zweyte Kapitel", Singspiel, Musik: Solié;
2. März 1803: Burgtheater, „Die Hussiten von Naumburg", von Kotzebue, Musik: Salieri;
11. April 1803: Kärntnerthor, „Hugo Grotius", von Kotzebue;
6. Juni 1803: Kärntnerthor, „Tancred", dt. von Goethe; Dekoration letzter Akt: Platzer;
26. Juli 1803: Kärntnerthor, „Marie von Montalban", Oper von Winter; Dekoration 4. Akt: Platzer;
22. August 1803: Kärntnerthor, „Helene", Schauspiel mit Gesang von Treitschke, Musik: Méhul;
22. September 1803: Kärntnerthor, „Der portugiesische Gasthof", Singspiel, Musik: Cherubini;
15. Oktober 1803: Burgtheater, „Polyxena", von H. von Collin, m. Ouvertüre von Glucks Iphigenia;
18. Januar 1804: Kärntnerthor, „Zwey Posten", Singspiel, Musik: Tarchy;
6. März 1804: Kärntnerthor, „Aline", Oper von Berton; Dekoration 2. Akt: Platzer;
20. März 1804: Kärntnerthor, „Raub der Sabinerinnen", Ballett von Gallett, Musik: Wranitzky;
1. Juni 1804: Kärntnerthor, „Alonso e Cora", Oper von Wranitzky; Simon Mayr;
4. Oktober 1804: Burgtheater, „Totila", nach Federici von Madame Weißenthurn;
17. Dezember 1804: Kärntnerthor, „Vologesus", Ballett von Galler, Musik: Winter;
15. Feber 1805: Kärntnerthor, „Die Uniform", Oper von Weigl;
16. März 1805: Burgtheater, „Balboa", von H. v. Collin; Dekoration des 3. Aktes: Platzer;
25. Juli 1805: Kärntnerthor, „Zaire", Oper von Federici; Dekorationen teils von Platzer;
24. September 1805: Kärntnerthor, „Milton", Singspiel, Musik: Spontini;
17. Januar 1806: Kärntnerthor, „Das Singspiel an den Fenstern", Musik von Nicolo;
25. Feber 1806: Kärntnerthor, „Faniska", Oper von Cherubini.

Nach dem Tode Platzers im Frühjahr 1806 wurde in von ihm gearbeiteten Dekorationen noch neu inszeniert:

19. April 1806: Kärntnerthor, „Zelina und Gorano", Ballett von Gioja, Musik: Wranitzky;
13. Mai 1806: Kärntnerthor, „Idomeneus", Oper von Mozart.

---

[33]) K. k. Bilder-Gallerie im Belvedere zu Wien, I. Bd. Wien - Prag 1821.
[34]) Gez. von k. k. Hofmahler Sigmund von Perger, gestochen von I. Hyrtl.

Die Dekorationen für dieses letztere Werk konnte Platzer selbst nicht mehr vollenden. Janitsch führte zu Ende, was der Meister begonnen hatte.

Auch in Böhmen arbeitete Platzer verschiedentlich wieder. Nach den Arbeiten in Leitomischl im Jahre 1797, die Hilmera oben beschrieben hat, wurde er noch zweimal in Prag herangezogen, wie aus dem Prager Theater-Almanach von 1808 hervorgeht. Der Sohn des alten Grafen Nostitz, Friedrich Graf Nostitz-Rhinek hatte das Nationaltheater mit Zustimmung des Hofes 1797 an die Landstände von Böhmen verkauft[35]). Aus der Landständischen Zeit des Nationaltheaters berichtet der Prager Almanach: „Seit Guardasonis Unternehmung vom Jahre 1801 an, war nie ein eigener Theatermaler engagiert, — das Decorationswesen mußte also, obwohl die k. Hrn. Stände zweimal bedeutende Summen auf Anschaffung neuer Decorationen verwandten, und hiezu eigends den kaiserl. Hoftheatermaler Plazer von Wien hieher beriefen, — in verfall gerathen. — Eine etwas beschädigte Decoration wurde nie ausgebessert, und so kam öfters der Fall, daß nach zwei Jahren der neuen Anschaffung kaum mehr eine Spur der Malerey zu erkennen war[36])." Das eine Mal, daß Platzer nach Prag gerufen wurde, war im Jahre 1804, als das Kaiserpaar Prag anläßlich der großen Manöver besuchte und auch dem Theater einen Besuch abstattete. Teuber[37]) berichtet darüber: „Schon im Juli wurde der Wiener Hoftheatermaler Platzer zur Ausführung neuer Decorationen nach Prag berufen." — Offenbar hatte es sich aber beide Male weniger darum gehandelt, bestimmte Dekorationen für ein geplantes Werk zu schaffen, als vielmehr darum, wiederum einen ganzen Satz von Dekorationen herzustellen, eine Art Für-Alles-Dekoration, wie man aus dem Prager Theater-Almanach 1808 entnehmen kann; denn dieser berichtet weiters, daß Direktor Liebich nunmehr die Herren Prof. Postl und Czermak aus Wien als ständige Theatermaler angestellt habe und daß damit manche Mißstände der Zeit vorher behoben seien: „Seit der Errichtung der dt. Oper vom 1. Mai bis itzt sind von Direktor Liebich schon mehrere neue Decorationen für die Oper und das Schauspiel beygeschafft worden, als wir vorher in 10 Jahren sahen; und die ehemals so lächerliche Inconsequenzen, die Darstellung einer Indischen Handlung, in einem finstern deutschen Eichenwalde, oder die Wohnung eines Römers in einem modern eingerichteten Zimmer zu sehen, haben großen Theils aufgehört."

Von Platzers Entwürfen und Gemälden ist ein reicher Nachlaß erhalten[38]). Allein 222 Originale, großteils Szenenentwürfe, befinden sich im Besitz der Akademie der bildenden Künste in Wien. Im Jahre 1816 publizierte Norbert Bittner zahlreiche Theaterdekorationsentwürfe Platzers in einem eigenen Bande. Auf die Arbeiten der neuen Generation der Bühnenbildner wirkte Platzer bedeutsam ein. Wenn Carl Haas im Jahre 1821 über Platzer sagte: „Platzers zahlreiche geistvolle Kunstleistungen leben noch in ehrenvollem Andenken der Bewohner Wien's, obschon die Werke selbst, nur für des Augenblickes Reitz geboren, längst nicht mehr bestehen — ein Schicksal, dem sich alle Künstler seines Faches unterwerfen müssen", so gilt das nur bedingt, denn das Glück hat uns über 160 Jahre hinweg, jenen Satz der Originalarbeiten in Leitomischl erhalten. Waren diese auch nicht die bedeutendsten der Arbeiten von Platzer, so geben sie uns doch einen Begriff von seiner Technik, seiner szenischen Einrichtung der Dekoration und bieten eine willkommene Hilfe, die erhaltenen Dekorationsentwürfe vom Szenischen her zu interpretieren und so zu einer Rekonstruktion der gewaltigen Arbeit dieses Künstlers an einer Jahrhundertwende und an einer gravierenden Stilwende der Bühnenkunst zu gelangen.

Margret Dietrich (Wien)

---

[35]) Teuber, a. a. O., S. 368.
[36]) 1. Jg., 1808, S. 99.
[37]) Teuber, a. a. O., S. 368.
[38]) Vgl. Thieme-Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künste, hrsg. von Hans Vollmer, 27. Bd. Leipzig 1933, S. 146.

JOSEPH KURZ-BERNARDON IN WARSCHAU*)

Mit Tafel X

Von Barbara Król (Warschau)

1. Entrepreneur

Über Johann Joseph Felix von Kurz (1717—1783), allgemein Bernardon genannt, gibt es bereits eine Monographie und eine erschöpfende Charakteristik seiner ungewöhnlich interessanten Darstellungskunst[1]). Im Vergleich zu dem reichen Tatsachenmaterial über die Jahre 1717 bis 1772 fällt es jedoch auf, daß die österreichische theatergeschichtliche Literatur verhältnismäßig nur wenig über die letzten Lebensjahre — und zwar die des Zeitabschnittes von 1772 bis 1783 — des hervorragenden Schauspielers weiß. Jene Jahre verlebte der Künstler, wie ja bekannt ist, in Warschau.

Joseph Kurz, Entrepreneur, Direktor einer Truppe und sicherlich der erste Tänzer der Warschauer Bühne, ist ein populäre Gestalt in der Geschichte des polnischen Theaters. Einen bleibenden Namen erwarb er sich dadurch, daß er mithalf, das Gesicht unseres polnischen Nationaltheaters im 18. Jahrhundert zu prägen, was sowohl für die organisatorischen wie künstlerischen Belange gilt. Deshalb allein schon kann man annehmen, daß die Warschauer Zeit nicht wegdenkbar ist, um das Profil dieser interessanten Persönlichkeit des Theaterlebens in jenem Jahrhundert zu umreißen.

Es scheint so, daß Kurz aller Wahrscheinlichkeit nach spätestens im Jahre 1773 — gemeinsam mit einer bereits früher organisierten Truppe, die sich zum größten Teil aus Wiener Schauspielern zusammensetzte — nach Warschau gekommen ist. Schon im gleichen Jahr beschließt er, ein eigenes Theater zu eröffnen[2]). Damals befand sich gerade das Theaterleben in der polnischen Hauptstadt in einer sehr

---

*) In polnischer Fassung erschienen in: Pamietnik Teatralny, Jg. 1957, S. 131 ff.

[1]) F. Raab, Johann-Joseph-Felix von Kurz, genannt Bernardon, Frankfurt a. M., 1899, und O. Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie, ihre Geschichte vom Barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys, Wien 1952.

[2]) Im Jahre 1772 hatte Kurz die Absicht, Gastspiele in Danzig zu absolvieren, was jedoch aus geradezu unwahrscheinlichen politischen Gründen nicht zustande kam. „Le baron Kurtz prend mal son tems de vouloir se rendre avec sa troupe ici pour nous divertir. Pouvez vous nous penser aux spectacles manquant du pain et des moyens d'en gagner ... Quoique'il soit, je ferai ce que je pourrai pour le dit baron, mais je ne réponds de la réussite." Ein Brief Husarzewskis an Ogradzki, datiert: Danzig, 13. III. 1772. Czartoryski-Archiv, Krakau, Handschrift 704, S. 203—204.

kritischen Phase. Warschau besaß dazumal kein stehendes Theater, da man das vorhergegangene bereits im Jahre 1767 aufgelöst hatte. Zahlreiche Wandertruppen hielten sich immer nur für kurze Zeit in der Stadt auf. Es gab auch kein Theatergebäude mehr. Das im Jahre 1725 von König August dem Starken errichtete Opernhaus wurde im Jahre 1772 — trotz einer Generalüberholung im Jahre 1748 — wegen seines katastrophalen Zustandes abgerissen. So fand denn Kurz, obwohl er mit einer ausgezeichneten Truppe in Warschau eintraf, noch diese zusätzliche Schwierigkeit vor: er mußte zuerst einen Theatersaal finden. Zu diesem Zweck begann er Verhandlungen mit dem Fürsten Karol Radziwiłł, dem Besitzer eines der größten Palais, an der „Krakowskie Przedmieście" gelegen. Der Fürst, „Panie Kochanku" genannt, lebte ständig auf seinen Gütern in Litauen, sein Palais in Warschau war unbewohnt. Kurz verfügte jedoch über nicht genügend Kapital, und so kam man nur langsam vorwärts. Zu jener Zeit lernte unser Künstler Franz Ryx, den Kammerdiener des Königs Stanisław August Poniatowski, kennen. Während seiner Dienstzeit am Hofe hatte Ryx ein beachtliches Vermögen erworben. Von ihm also lieh sich Kurz die Summe von zirka 5234 Dukaten, womit er die Miete und Renovierung des Saales bezahlte[3]). Im gleichen Jahr erreichte Kurz noch die Erlaubnis zur Eröffnung des Theaters in Warschau. Als Eröffnungsvorstellung brachte er die Oper „L'Amore artigiano[4])" von Goldoni-Gassmann.

Dieses Theater bestand jedoch nicht lange, obwohl es sich großer Beliebtheit erfreute. Schon im Juli des Jahres 1774 bestätigte der Sejm der Republik Polen das Exclusionsprivileg, um das sich Fürst August Sułkowski, der Sohn Alexander Joseph Sułkowskis, ehemaliger Minister Augusts des Starken, bewarb. Fürst August war der Typus eines Magnaten, der, obwohl mit beträchtlichen Reichtümern gesegnet, dennoch keine Gelegenheit versäumte, um diese noch zu vermehren. Das Theater-Privileg, das dem Eigentümer sämtliche Einnahmen von den Warschauer Theaterspielen (mit Ausnahme der privat inszenierten in den Palästen des Adels) zusicherte, sollte ihm ebenfalls ein Mittel zu diesem Zwecke sein. Es scheint so, daß der Erfolg und gewiß auch die finanziellen Einnahmen

---

[3]) Franz Ryx, Pro memoria. Nationalmuseum in Krakau, Czartoryski-Abtl., Handschrift in polnischer Sprache, ohne Datum (wahrscheinlich um 1777). Siehe Annex I. Interessant ist, daß gerade im Jahre der stärksten Aktivität von Kurz in Warschau die Nachricht von seinem Tode verbreitet wurde. Kaiserin Maria Theresia schreibt in einem Briefe vom 7. Jänner 1773 an ihren Sohn, den Erzherzog Ferdinand: „... La comedie a été extremment goutée, moi je la trouve un peu à la Bernardon. Vous savez qu'il est mort en Pologne." — Zitiert nach Raab, op. cit., S. 181.

[4]) „Opera buffa L'amore artigiano. Das war die erste Oper, womit die Warschauer Schaubühne im vorigen Jahr eröffnet wurde, als solche der Herr von Kurtz durch Hülfe und Beistand mit Geld des Herrn von Ryx angelegt hatte. Sie gefiel und die Musik ist wirklich gut. Das Ballett war vom Hrn Sacco." L. Mitzler, Briefe eines Gelehrten aus Wilna an einen bekannten Schriftsteller in Warschau, die polnischen Schaubühnen betreffend. L. Bernacki, Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta, Lwów 1925, Bd. I, S. 65. Das Libretto der Oper erschien im Druck: L'amore artigiano. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro nel palazzo di S. S. il Principe Radziwiłł. Sotto la Direzzione de sigr. Giuseppe de Kurz. Varsavia 1774. Siehe K. Estreicher, Bibliografia polska, Bd. XII, Kraków 1892, S. 138.

des Kurzschen Unternehmens dem Fürsten Sułkowski erst den Gedanken des Theatermonopols, das in Hinkunft so bedeutungsvoll für die ganze Entwicklung des Warschauer Theaters werden sollte, eingegeben hatte. Sułkowski, den hauptsächlich die finanzielle Seite des Unternehmens interessierte, nahm zu Teilhabern seinen Bruder Anton, Adam Poninski und Franz Ryx, der ja schon auf Grund seiner Kurz gewährten Anleihe automatisch an dies Unternehmen gebunden war. Nomineller Leiter des Theaters war August Sułkowski.

Mit der Theaterkonzession übernahm Sułkowski auch gleichzeitig die Kurzsche Truppe und den von Kurz eingerichteten Theatersaal im Radziwiłł-Palais. Da Kurz in seiner Truppe sowohl Schauspieler für dramatische Stücke (Tragödien, Komödien und Farcen) als auch Sänger (Opera buffa) sowie ein Ballett hatte, blieb Sułkowski nur noch die Organisation eines polnischen Ensembles, was er auch, sehr zum Nutzen des polnischen Theaters, tat.

Während der Zeit, da Sułkowski das Unternehmen leitete, nimmt Kurz offiziell keinen tätigen Anteil am Theaterleben. Möglich, daß der neue Direktor, der von Kurz die Truppe und den Theatersaal übernommen hatte, mit dem früheren Unternehmer irgendein Abkommen traf. Als Entschädigung, sicherlich für die Verluste, die ihm durch die Zuerkennung des Monopols für alle Vorstellungen an Sułkowski entstanden waren, erhält Kurz jedenfalls von Sułkowski gewisse Benefizien. Sein Name figuriert auf den Personallisten des Theaters in der Rubrik „Im Theater beschäftigt" unter der Bezeichnung „pensionnaire", und es wird eine Pension von 25 Dukaten genannt[5]). In jener Zeit war das eine bedeutende Summe, um so mehr, da Sułkowski auch die Wohnung für Kurz bezahlte, dessen Pferde in seinem Stall hielt, ihm Wagen lieh usw. usw.[6])

Das Unternehmen Sułkowski entwickelte sich jedoch nicht günstig. Der mit dem Wesen des Theaters nicht vertraute Magnat betraute mit der Organisation und Administration der Warschauer Bühne ständig neue Leute, die genauso unerfahren wie er selbst und dazu noch oftmals unehrlich waren. Schon nach einigen Monaten möchte Sułkowski am liebsten das Privileg wieder verkaufen. Das gelang ihm jedoch nicht, obwohl über dieses Thema Unterhandlungen geführt wurden. Um die Pacht dieses Monopols bemühte sich der russische General

---

[5]) „Tabelle derer bei dem Theater befindlichen Personen von Operisten, deutscher und polnischer Schauspieler, ingleichen Tänzer und Figuranten, nicht minder des Orchesters, Theater Officianten und anderer Theatralischer Meister und Bedienten, nebst eines jeden Gehalt und an Welchem Tage selbiger gefällig Signatum 1775." Warszawski Teatr Sułkowskich, dokumenty z lat 1774—1785. Vorbereitet durch M. Rulikowski, bearbeitet von Barbara Król, Wrocław 1957, S. 167—171. In diesem Buch befindet sich eine ziemlich umfangreiche Korrespondenz von Joseph Kurz aus den Jahren 1774—1777.

[6]) „Aus der Theatral-Casse für Wohnung Herrn Baron von Kurtz fünfzig dukaten sage 50 empfangen zu haben bescheinige hiermit, Warschau den 14 Xbre 1774. Peter Blanc." In einem Brief an einen der Brüder Sułkowski (Warszawa, 4 III 1776) schreibt Kurz: „Verwichene nacht ist mein bestes Pferd auch in Ihro Durchl. Stall umgestanden." In einem anderen, nicht datierten Brief, lesen wir: „Ihre Durch. der Marschal haben mir Wagen und Pferde weigt nehmen lassen, sonsten wäre ich zu Ihro Durchl. in ihren Palais, oder an den bekannten Orth gekommen." Warszawski Teatr Sułkowskich, S. 203—204.

Abraham de Romanius, in dessen Namen Kpt. F. A. Lohrmann mit Sułkowski verhandelt. Leider blieb nur Kurz' Korrespondenz darüber erhalten. Wir kennen nicht die an ihn gerichteten Briefe, deshalb ist es schwer, sich heute ein Bild darüber zu machen, welche Rolle er bei dieser ganzen Angelegenheit gespielt hat. Eindeutig steht jedoch fest, daß Kurz im Zusammenhang mit all diesen Theatergeschichten im Jahre 1775 verhaftet wurde. Was der Grund zu seiner Verhaftung war — konnte bis heute noch nicht festgestellt werden. Es scheint jedoch, daß die Ursachen dazu recht kompliziert waren. Kurz schreibt an Sułkowski: „Ihre Durchlauten wollten mir völlig Ihre Protection entziehen, Ihre Durchlauten wollten mir meine ewige Pension nehmen. Ihre Durchlauten wollten mir einen (unleserlich) Arrest geben." „Aber um Gottes willen, diese von mir erbettene Ungnade muß niemals in der Wahrheit sein, sonst währe ich der unglückseligste Mann der Welt[7])." Das alles deutet auf eine Intrige, in die sowohl Kurz als auch die beiden Sułkowskis verwickelt waren. Es sieht so aus, als ob der alte Komödiant in diesem Fall die Rolle eines von seinen Protektoren Geschädigten spielte, und daß es zu den Intentionen dieser ganzen Gesellschaft gehörte, die eigentlichen gemeinsamen Interessen, die sie miteinander verbanden, zu verschleiern.

Zu jener Zeit trat an die Spitze der Personen, die sich für die Angelegenheiten des Warschauer Theaters interessierten, Franz Ryx, der sich entschlossen hatte, das Privileg, das der Sejm Sułkowski zugesprochen hatte, an sich zu bringen. Zu diesem Zweck suchte er Bundesgenossen, die seine Sache im Lager seiner Gegner vertreten sollten. Seine Wahl fiel auf Kurz, der durch Sułkowski von den Theatergeschäften ferngehalten worden war und der gewiß wieder gern seine ehemalige Stellung im Warschauer Theaterleben zurückgewonnen hätte. Ryx nahm Verbindungen zu Kurz auf, der öffentlich von seiner Abneigung gegen die Person des Inhabers des Privilegs gesprochen hatte. In Wirklichkeit jedoch scheint sein Verhältnis zu Ryx gar nicht so schlecht gewesen zu sein, möglich, daß es sich auch mit der Zeit verbesserte, nachdem die Mißverständnisse — wenn es solche überhaupt gegeben hatte — aus dem Weg geräumt waren. Jedenfalls einigte sich Kurz gleich nach Ablauf seines Vertrages, der ihn an Sułkowski band, mit dem neuen Unternehmer: Ryx.

Im Jahre 1776 verkauften die beiden Sułkowskis, verärgert durch den Mißerfolg, das Privileg auf ausdrücklichen Wunsch des Königs an dessen Günstling — eben jenen Ryx[8]). Noch im gleichen Jahr wird Kurz dessen Teilhaber. Dieser Vertrag muß von dem versierten Franzosen diktiert worden sein, der in Kurz sofort eine hervorragende Fachkraft erkannte und einen Menschen, der mit allen Angelegenheiten des Theaters und dessen Administration auf das beste vertraut war. Das gute Einvernehmen unter den Teilhabern sollte jedoch nicht lange dauern. Schon im Jahre 1777 beklagt sich Kurz über Ryx, dessen Rücksichtslosigkeit in puncto Geldangelegenheiten allgemein bekannt war.

---

[7]) Eben dortselbst.
[8]) K. Wierzbicka, Źródła do historii teatru warszawskiego, Bd. I, Wrocław 1951, S. 128—129.

Kurz' finanzielle Situation in Warschau stellte sich aber im ganzen genommen eher günstig dar. Nachdem das Privileg an Sułkowski übergegangen war, errichtete der ehemalige Direktor, abgesehen von den schon erwähnten Erleichterungen, die ihm die beiden Fürsten gewährten, einen „Adelsklub", einen exklusiven Cercle für gesellschaftliche Zusammenkünfte. Daran nahmen Mitglieder des Hochadels und des Hofes teil. Man braucht nicht extra zu betonen, daß der Mitgliedsbeitrag entsprechend hoch war. Ein Gesuch, das Kurz an den König richtet, mit der Bitte, das Verbot für Hazardspiele aufzuheben, zeugt ebenfalls davon, daß er auch an diesem Geschäft unmittelbar interessiert war. (Es ist übrigens interessant, daß dieses Gesuch von Kurz eigenhändig in polnischer Sprache geschrieben ist[9]).) Ebenfalls aus kommerziellen Gründen hatte Kurz in Warschau eine Papierfabrik[10]) errichtet. Also kehrte der alte Schauspieler nicht nur wegen materieller Vorteile zum Theater zurück. Vielleicht konnte er, der durch so viele Jahre hindurch auf das engste mit der Bühne verbunden war, nicht mehr ohne Theater leben? Das Jahr 1777 war für das Warschauer Theaterunternehmen nicht günstig. Die Unstimmigkeiten zwischen Ryx und Kurz trugen zweifellos zur Verschlechterung der Atmosphäre auch innerhalb des Ensembles bei, das seit 1772 fast keine Veränderung erfahren hatte. Als erster verläßt der berühmte Tänzer Sacco samt seiner Frau Polen. Ihnen folgen die besseren Schauspieler und Tänzer. Dem Theater droht der Ruin.

In eben diesem Jahr 1777 trifft in Warschau eine Truppe französischer Schauspieler ein, die soeben vom Hofe Friedrichs II. kamen. Sie fanden allgemeinen Beifall, und so behielt man sie für ständig da. Prinzipal wurde der Franzose Montbrun, Administraro Kurz[11]). Den Gewinn aus den Einnahmen des Theaters strich der Inhaber des Privilegs ein, das zu jener Zeit Ryx innehatte. Mit diesem Faktum enden die Nachrichten über Kurz' Schicksal in Warschau. Er weilte bei uns — nach uns vorliegenden Dokumenten — noch im Jahre 1779. Der Biograph des Künstlers gibt dagegen das Datum von 1781 als letztes Jahr seines Aufenthaltes in Polen an. Man muß diesen Punkt also als noch ungeklärt betrachten.

2. Der Direktor des Theaters

Die Dokumente, die größtenteils von Kurz' eigener Hand stammen, zeigen ihn uns als Schauspieler, Direktor und Verwalter des Theaters, welche Funktion er in seiner letzten Lebenszeit ausübte. Von seinen persönlichen Angelegenheiten wissen wir nicht viel. Nach Warschau war er mit seiner zweiten Frau, Teresa von Kurz, geb. Morelli, gekommen, die in der Truppe ihres Mannes die Partie der „prima buffa" sang. Über seine Rolle, die er im Warschauer gesellschaftlichen Leben spielte, erfahren wir Genaueres hauptsächlich aus „amtlichen" Korrespon-

[9]) Annex III.
[10]) Annex I.
[11]) W. Bogusławski, Dzieła dramatyczne, Warszawa 1820—23, Bd. I—IV, Dzieje teatru narodowego, S. 16.

denzen. Es waren also in erster Linie Verbindungen zu offiziellen Stellen, Beziehungen zu hochgestellten Persönlichkeiten, die in irgendeiner Form mit dem Theater verbunden waren, und mit deren Mitarbeitern. Nicht auf Vorteil bedacht — zumindest von Kurz' Seite aus — scheint lediglich seine Beziehung zu der bekannten Sängerin Rosa Bernardi[12]) gewesen zu sein. Während seines Aufenthaltes in Warschau, insbesondere in den letzten Jahren, war Kurz ein alter, müder und verbrauchter Mann. Und dabei war er doch früher einmal der Liebling von ganz Wien gewesen! Neben Stranitzki der bedeutendste Vertreter der deutschen Spielart der Commedia dell'arte! Stranitzki war der Schöpfer des Hanswurst, Kurz der des Bernardon, des Kapitäns Fracasse in dessen Wiener Variation. Leider entging er nicht, trotz unerhörter Triumphe in früheren Jahren, die sogar mit der Erhebung in den Adelsstand gekrönt worden waren, dem Schicksal aller jener Schauspieler, die an einem Wendepunkt der Theatergeschichte stehen. Der allgemeine deutsche Prozeß der Umgestaltung des Improvisationstheaters, des Stegreiftheaters, in ein „stehendes", in ein „literarisches" Theater ging auch nicht an Wien vorbei. Es war der gleiche Prozeß, der in der Heimat der commedia dell'arte den Kampf zwischen Goldoni und Gozzi ausgelöst hatte. Mit dem Unterschied vielleicht, daß dieser Prozeß in Italien elementar verlief, im absolutistischen Österreich jedoch die Form von administrativem Druck annahm. Mit dem Erlaß aus dem Jahre 1753 verbot Kaiserin Maria Theresia rundweg die Bernardoniaden[13]). Damals gerade bildete Kurz eine eigene Truppe und verließ das heimatliche Wien. Eine Rehabilitierung erfuhr er erst in unserer Zeit, die wieder neues Interesse an der commedia dell'arte in jeder Form findet.

Das Auftauchen eines der berühmtesten Vertreter dieser Kunstgattung gerade an der Schwelle der Warschauer Theatergeschichte interessiert natürlich den Historiker. Bis kurz vorher blühte diese Kunstgattung auch hier in Warschau, und zwar ausgeführt von Artisten aus ganz Europa. Ja, sie begann sich gerade auch schon auf die einheimische polnische Kunst auszuwirken. Man druckte bereits in Warschau „Den mit der Welt grollenden Arlekin" (Arlekin na świat urażony). Leider war die Atmosphäre, die Kurz in Warschau antraf, für die Bernardoniade noch ungünstiger als in Wien. Die Schöpfer unseres aufgeklärten nationalen Theaters waren ängstlich bemüht, alle „volkstümlichen" Elemente des Theaters auf die Liste der „gemeinen Formen" zu verbannen, vor denen es die junge Kunst sorgfältig zu schützen galt[14]).

Es ist noch nicht lange her, daß wir Kurz' Warschauer Repertoir kennen, und auch heute noch sind unsere Kenntnisse darüber recht lückenhaft. Einige Beob-

---

[12]) „Ich küsse Eur. Durchl. und meiner Bernardi die Hände." (Kurz an Sułkowski. Brief vom 9. II. 1776.) „Von Ihro Durchl. aber getröste ich mich eines gnädigsten Mitleidens wie auch von meiner besten Mädel Bernardi Küsse beiderseits die Hände und erstörbe — Eur. Fürstl. Durchl. unterthänigster Diener J. v. Kurtz mp." (Kurz an Anton Sułkowski. Brief vom 16. II. 1776.) Warszawski Teatr Sułkowskich. S. 194 und 196.

[13]) Raab, op. cit, S. 74—75.

[14]) I. Krasicki, Komedie, mit einer Einführung von R. Wołoszynski, Warszawa 1956, S. 9—15.

achtungen werfen sich uns jedoch sogleich auf. So geht zum Beispiel nur ein einziger von den acht uns bekannten Canevas auf einen seinerzeitigen großen Wiener Erfolg zurück, und zwar: „Bernardon der Weiberfeind"[15]). Der Rest, das sind reguläre französische und deutsche Komödien und italienische Opern und Ballette, genau solche, wie sie sich unsere aufgeklärten Reformatoren wünschten.

Übrigens scheint in allen uns bekannten Besetzungen nirgends der Name von Kurz als Schauspieler auf. Man kann also annehmen, daß er in Warschau nur selten auftrat — oder überhaupt nicht. Vielleicht war er schon zu alt — obwohl er doch als ein Alternder in Wien noch die Figur des Vaters des Bernardon geschaffen hatte. Vielleicht aber hatte er auch in der so gänzlich anders gearteten Atmosphäre eines „stehenden" Theaters keine Lust mehr zu weiterer Schauspielerei? Feststeht, daß der berühmte Bernardon in Warschau aller Wahrscheinlichkeit nach nur noch ein umsichtiger Administrator und Direktor des Theaters war.

Man muß hinzufügen — sicherlich eines guten Theaters. Die Zusammensetzung des Ensembles kennen wir allerdings auch nur teilweise[16]). Unmöglich, nicht die besondere Aufmerksamkeit auf einige hervorstechende Persönlichkeiten zu lenken, die Kurz an sein Ensemble zu binden vermocht hatte. So z. B. waren Ballettmeister: zuerst Giuseppe Anelli, später dagegen Noverres Schüler Giovanni-Antonio Sacco[17]), ein hervorragender Tänzer, dessen Frau, Johanna Sacco, geb. Richard[18]), auf der Warschauer Bühne in der Rolle der ersten Liebhaberin auftrat. Nach ihrer Rückkehr aus Polen eroberte sie für viele Jahre die Bühne des Wiener Burgtheaters für sich. Erster Ausdruckstänzer des Ensembles war Franz Šlan-

---

[15]) Die uns bekannten Canevas des Warschauer Repertoirs von Joseph Kurz (ich unterstreiche die Unvollständigkeit der Aufzählung):

a) L'Amore artigiano. Oper von Goldoni-Gassman. Besetzung: Teresa de Kurz, Brigida Anelli, Constanza Liverati, Domenico Guardasoni, Cassiano Morini, Virginio Bondichi, Mateo Liverati; Ballett: Clarice Bini, Giuseppe Anelli, Angiola Caselli, Francesko Šlancowski, Giuseppa Schinaglin, Sigr. Constantini; Ballettmeister: Giuseppe Anelli.

b) La serva padrona, Die Dienerin einer Frau oder die vier ungleichen Heiraten. Komödie von Kurz. Wahrscheinlich Bearbeitung von Frederico-Pergoleses Oper.

c) Bernardon der Weiberfeind. Komödie von Kurz.

d) Der Prahler ohne Geld. Komödie von Kurz. Wahrscheinlich handelt es sich hier um die Komödie „Der Prahler".

e) Drei Sultaninnen oder Soliman II. Komödie von Favart.

f) Asmodeus oder der Krumme Teufel. Singspiel von Kurz-Haydn, nach Le Sages „Le Diable boiteux".

g) Die Stumme Schönheit. Komödie von Schlegl.

h) Die Zwillinge. Komödie von Reignard „Les Ménechmes".

[16]) Annex II. Zusammensetzung des Warschauer Theaters.

[17]) Sacco Giovanni Antonio, Tänzer, Schüler von Noverre, 1775—1777 Ballettmeister am Warschauer Theater. Vor 1774 stand er im Dienste des Markgrafen von Hessen-Cassel. Er ist der Schöpfer von 16 Balletten, die sich in Polen großer Beliebtheit erfreuten.

[18]) Sacco Johanna, geb. Richard, Gattin des Ballettmeisters, Schauspielerin und Tänzerin. Im Jahre 1768 trat sie in Frankfurt in Kurz' Truppe auf. Nach der Rückkehr aus Polen wurde sie Schauspielerin am Burgtheater zu Wien.

cowsky[19]). Das waren alles Leute, die für immer in die Geschichte des polnischen Theaters eingingen.

So hatte denn auch Kurz, obwohl er doch in seiner Warschauer Zeit nur noch ein Schatten seiner selbst und im Grunde genommen ein Konkurrent des eben erstehenden polnischen Theaters war, nicht geringe Aufmerksamkeit durch seine polnischen Kollegen erfahren. Hören wir, was Wojciech Bogusławski über ihn in „Dzieje teatru narodowego" sagt:

Baron Courtz, einer von den deutschen Schauspielern des Wiener komischen Theaters, der auch durch einen komischen Zufall Baron geworden war, kam schon vor zwei Jahren mit einer Truppe gut ausgewählter Sänger der italienischen opera buffa zu uns, nachdem er erfahren hatte, welch ein bedeutendes Vermögen sich der vorhergegangene Unternehmer der fremden Gastspiele in Warschau erworben hatte. Aus der Truppe ragte besonders die, dank ihrer Schönheit und prachtvollen Stimme, allseits beliebte erste Sängerin, Bernardi, hervor. Der von ihr gesungene „Polnische Tanz", nach der Musik von Sacchini, in der Oper „Il finto pazzo per Amore" war so populär, daß man ihn noch lange nachher in ganz Polen sang. Der Tenor Guardasoni sowie der buffo caricato Bondichi bereiteten den Zuhörern kein geringeres Vergnügen. So hatte denn Baron Courtz auch entsprechende Einnahmen in den zwei Jahren, jedoch enttäuschte die im letzten Jahr wiedererrichtete nationale Bühne, die, wie schon gesagt, stärkste Förderung erfuhr, seine Hoffnungen um so mehr, da das seit langer Zeit nicht mehr ergänzte Ensemble, das fast immer die gleichen Opern spielte, das Publikum zu langweilen begann. Um also das Publikum wieder für sich zu gewinnen, führte Kurz aus Wien ein zahlreiches und gut zusammengesetztes Ballett ein, dessen Komponist und erster Tänzer der wegen seiner hervorragenden Leistungen bekannte Schüler des berühmten Noverre — Sacco — war[20]).

3. Joseph von Kurz oder Daniel Courtz?

Mit der Person von Kurz ist noch eine ziemlich interessante ikonographische Angelegenheit verquickt. Es handelt sich um das Bild eines unbekannten Malers aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, das sich in den Sammlungen des

---

[19]) Franz Šlancowski (1751—1. XII. 1827), Ausdruckstänzer. In den Jahren 1774—1787 tanzte er im Warschauer Ballett. Im Jahre 1788 steht er im Dienste des Hetmans Ogiński in Słonim, wo er mit Unterbrechungen bis zum Jahre 1810 verbleibt. Im Jahre 1811 gelang es Tadeusz Czacki, dem Begründer des in Polen berühmten Lyceums in Krzemieniec, den Tänzer an sein Institut zu binden, wo er durch 16 Jahre hindurch Tanzunterricht erteilte. In Krzemieniec starb er auch.

[20]) Und hier die von Bogusławski notierte Anekdote über das Baronat von Kurz. „Kaiser Joseph II. ging einmal an der Bühne vorbei, als Kurz gerade vortrefflich die Rolle irgendeines Barons spielte. ‚Bravo, Baron!' rief der Kaiser. ‚Ich bitte Euer Kaiserliche Majestät um das Diplom', erwiderte der Schauspieler, und am nächsten Morgen erhielt er es tatsächlich." Bogusławski, Dzieje, S. 7.

Nationalmuseums in Warschau befindet und betitelt ist: „Das Innere des Nationaltheaters" (Wnętrze teatru narodowego)[21]).

Man hat in der wissenschaftlichen Literatur immer wieder versucht, eine der Gestalten, die man auf der Bühne sieht, mit Kurz-Bernardon zu identifizieren[22]). Es sind im ganzen nur zwei Bildnisse, wovon nur eines authentisch ist, des Schauspielers erhalten, also könnte der Beweis, daß es sich hier tatsächlich auf dem Warschauer Bild um ein Porträt handelt, sehr große Bedeutung, nicht nur für die polnischen Historiker, haben. Der Name Kurc, der auf der Rückseite des Bildes innerhalb des Personenverzeichnisses aufscheint, könnte bis zu einem gewissen Grade diese Vermutung rechtfertigen.

Doch eingehende Studien haben uns gezeigt, daß es im Warschauer Theater damals zwei Tänzer des gleichen Namens gab. Außer Joseph von Kurz-Bernardon trat in der polnischen Hauptstadt noch ein Daniel Courtz auf, wahrscheinlich ein Franzose (sein Name wurde für gewöhnlich „Kurtz" oder „Curtz" geschrieben). Sein Aufenthalt in Polen fällt in die Jahre 1776—1818 (?). Am Warschauer Hof oblag ihm das Amt eines Hofballettmeisters, was ihn zweifellos auch zu reger schriftstellerischer Arbeit zwang. Er ist nämlich der Schöpfer von zirka 40 Balletten, zu denen er sich die Themen von Noverre holte, oder aus den damals modernen Schauspielen und Opern[23]). Allerdings hat der im antiken Kostüm porträtierte Tänzer auf dem Bild gar nichts gemein mit den beiden Kurz. Wie aus der Personalliste hervorgeht, war dies der Liebling des Warschauer Publikums — „Michałek" (Rymiński). Die Figur Nr. 15 auf der Rückseite des Bildes (dort steht „Kurc") stellt einen jungen Mann in Frack und Perücke dar. Das stimmt aber nicht mit dem Alter von Joseph Kurz überein, der im Jahre 1779 schon 62 Jahre zählte und der sich selbst als einen „kranken alten Mann" bezeichnete. Es könnte jedoch ohne weiteres sein jüngerer Namensvetter sein. Daniel Courtz blieb ja in Polen noch lang nach der Liquidierung des königlichen Hofes. Er verdiente sich seinen Lebensunterhalt als Tanzlehrer — sei es beim ver-

---

[21]) Öl auf Leinwand. Inv. Nr. 128949. Auf der Rückseite des Bildes mit Tusche geschrieben: „Scena narodowa warszawska 1790" sowie in doppelter Ausführung die Aufzählung der porträtierten Gestalten:

1. Stan(isław) August
2. Grabowska
3. Mniszkowie
4. X. Adam Czartoryski
5. Obożny Witosławski
6. Biskup Woronicz
7. Salezy hr. Krasicki
8. Matuszewicz
9. Madaliński
10. Krasiński opinogór (ski)
11. Sułkowski Jenerał
12. Stanisł(aw) Potocki G. A. P.
13. Kanalety (Canaletto) art(ysta) malarz
14. Reytan
15. Kurc baletnik
16. Branicki

Rechts sieht man die Namen der drei auf der Bühne dargestellten Tänzer. Das sind: Michalek (Rymiński), Sitańska und Malińska.

[22]) Das Bild wurde auf der Internationalen Theaterausstellung in Wien 1955 ausgestellt. Im Katalog dieser Ausstellung wurde die Gestalt des Tänzers im „antiken Kostüm" gemäß den Angaben des Spezialkataloges der polnischen Forscher irrtümlich für Kurz-Bernardon gehalten. F. Hadamowsky, H. Kindermann, Europäische Theaterausstellung. Katalog, Wien-Stuttgart 1955. Spezialkatalog: Polnisches Theater, S. 4.

[23]) L. Bernacki, Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta, Lwów 1925.

mögenden Adel, sei es an Schulen. Es sind uns Nachrichten überliefert, wonach er von 1800 bis 1809 in Bienkowa Wiszna bei Fredro's weilte, wo er den jungen Alexander Fredro, den späteren berühmten polnischen Lustspieldichter, im Tanz unterrichtete[24]). Um 1818 war er am Gymnasium in Winnica beschäftigt. Auch damals war er, bereits ein Siebziger, „obwohl dickbäuchig, dennoch leicht und federnd wie ein Ball"[25]). So viel nur über den zweiten Courtz.

Joseph von Kurz starb am 2. Februar 1783 in Wien[26]). Mit ihm ging der letzte deutsche Vertreter der Stegreifkomödie, dieser deutschen Abart der commedia dell'arte, dahin.

ANNEX I

Pro Memoria

Im Dezember 1773 begann ich Herrn Kurz Kredit und Bargeld vorzustrecken zur Errichtung eines Theaters, der dazu notwendigen Geräte, Miete und Reparaturen des Radziwiłł-Palais, zum Engagieren von Schauspielern und Herbeischaffen der Sachen des Herrn Kurc und zu seiner Unterstützung bis zu einer Summe von circa 5234 ohne jede Provision.

Im April 1774 eröffnete Kurc mit Erlaubnis des Fürsten Poninski, damals Sejmmarschall, ein Theater. Einige Zeit verdiente er gut, aber mir gab er keinen Heller von meinem Kapital zurück: obwohl ihm seine schon in Deutschland verschiedentlich gebrauchten Sachen, die davon schon recht ramponiert waren, zusammen mit meinen neuen Sachen einen ungeheuren Gewinn brachten.

Im Juli 1774 bekam Fürst Sułkowski von der Delegation das Privileg auf alle spectacula, und nachdem er sich mit dem Fürsten Poninski, dem Sejm-Marschall, verbunden hatte, nahmen sie auch mich als Teilhaber dazu und gaben mir zwei Drittel des von mir Herrn Kurz vorgestreckten Geldes zurück, und durch diese Vereinbarung wurde Herr Kurc Schauspieler, wie auch der Kontrakt bestätigt, den wir mit ihm am 23. Juli 1774 abgeschlossen und den wir einhielten. (...)

Am 10. octobris schloß Herr Kurc einen Kontrakt in seinem eigenen Namen mit dem Fürsten Sułkowski für 13 Jahre unter der Garantie des Herrn Generallieutnants Romaniuss, in welchem Kontrakt Herr Kurc bestätigt wurde eine Pension von 400 und zur Herausnahme der Theatereinkünfte. Dieser Kontrakt wurde aber von allen Seiten gebrochen, vor allem von Seiten des Generallieutnants Romaniuss. Im J. 1776 traten die Fürsten mit mir in Verhandlungen wegen des Privilegs, nach den Vereinbarungen und deren Erfüllung, wovon die Generalquittung zeugt, die mir gegeben wurde, zur Befreiung von Ansprüchen und dem begonnenen Prozeß mit den beiden Fürsten, wobei sie sich jedoch 400 jährlich sicherten, dazu Logen, Billetts und 4000 (unleserlich) in ihre Handkassa, gab Fürst Sułkowski das Privileg an unseren allerdurchlauchtigsten Herrn durch Zession zurück, damit es durch das Sancitum auf meinen Namen umgeschrieben würde; jetzt sagt Herr Kurc, er habe mehrere Kontrakte: einen lebenslänglichen mit dem Fürsten Sułkowski, dessen er verlustig ging, einen zweiten mit mir, der aber nicht unterschrieben ist, weiter sagt

---

[24]) A. Fredo, Trzy po trzy, Warszawa 1949, S. 106 und 144.
[25]) A. Jełowicki, Moje wspomnienia, 1804—1831—1838, Lwów 1933, S. 28.
[26]) Raab, op. cit. S. 182—183.

er noch, daß er vom Fürsten Sułkowski, dem Wojewoden von Gniezno, 80, einige hundert von mir, nicht inbegriffen die 300 Goldzłoty, die ich auf Befehl unseres allerdurchlauchtigsten Herrn ihm ausgehändigt hatte zur Fertigstellung der Papierfabrik, und dennoch pocht er auf seine vermeintlichen Rechte, die aber jeder Grundlage und Unterzeichnung entbehren. Diese Angelegenheit war genau geprüft und entschieden in der ersten Instanz des königlichen Marschallgerichtes. Mit all dem aber sehe ich eine neue sich nähernde Last, der ich aber nach all den vielen Verlusten nicht mehr gewachsen bin.

Ryz

(Eigenhändig geschrieben. Ohne Datum. Nationalmuseum in Krakau, Handschrift 965, S. 373.)

ANNEX II

(Theater Kalender auf das Jahr 1776. Gotha, bey Carl=Wilhelm Ettinger, S. 254, 264—265.)

Verzeichnis der Schauspieler des Warschauer Theaters unter der Direktion Kurz

Direktor:	H.	v. Kurz.
Musikdirektor:	H.	Joseph Paque, Kapellmeister (Pasqua=B. K.).
Aktricen:	1.	Madam von Kurz: die ersten Rollen, heftige Karaktere, zärtliche Mütter.
	2.	Mamsell Matauschin: zweyte Soubretten.
	3.	Madam Neuhof: Karakterrollen, männliche und tragische Rollen.
	4.	Mamsell Neuhof: junge Liebhaberinnen und Kammermädchen.
	5.	Madam Sacco: erste Liebhaberinnen.
	6.	Mamsell Schinnagel: junge und unschuldige Mädchen.
Akteurs:	7.	H. Alexi der ältere: fast alle Rollen, sonderlich aber dumme Rollen, Bauern.
	8.	H. Alexi der jüngere: Nebenrollen und kleine Bediente.
	9.	H. Barzanti: komische und Karakter=Rollen.
	10.	H. Müller: Liebhaber; alle Fächer von Rollen.
Souffleur:	H.	Schwertberger.
Ballettmeister:	H.	Sacco.
Tänzerinnen:	1.	Mamsell Bini: erste seriöse Tänzerin.
	2.	Mamsell Schinnagel: erste mezzo=carattere Tänzerin.
	3.	Mamsell Simonetti: erste groteske Tänzerin.
	4.	Mamsell Toscani: tanzt und figuriert.
Tänzer:	5.	H. Šlancowski: erster Grotesk=Tänzer.
	6.	H. Granini: erster Tänzer in Seriösen.
	7.	H. Prencinski: erster mezzo=carattere Tänzer.
	8.	H. Constantini: zweyter Grotesk=Tänzer.
	9.	H. Skurczynsky: fängt an mezzo=carattere und Grotesken zu tanzen.

Figuranten und Figurantinnen. Jährlich müssen wenigstens neun und dreyssig neue Stücke eingelernt werden.

Polnisches Schauspiel

Direkteur: H. von Kurz.
Aktricen:
1. Madam Owsińska: erste Liebhaberinnen, Soubretten, Bäuerinnen.
2. Madam Truszkolaska (!): Agnesen-Rollen.
3. Mamsell Sierakowska: Mütter und zänkische Weiber.
4. Madam Gronowiczowa: erste Soubretten.
5. Mamsell Skurczynska: junge Liebhaberinnen.

Akteurs:
6. H. Swiezawski: erste Rollen.
7. H. Krynicki: Liebhaber.
8. H. Owsiński: erste Liebhaber, Chevaliers.
9. H. Kosiński: Väter und Bauern.
10. H. Truszkolaski (!): Alte und wilde Karaktere.
11. H. Champiński (!): Bediente.
12. H. Skarżyński: Hülfsrollen.

Souffleur: H. Spikermann. Nach der neuen Einrichtung sollen jährlich 9 neue Stücke gegeben werden. Folgende Schauspiele haben im vergangenen Jahre den meisten Beyfall erhalten: Der Spieler, Der Hoffärtige, Die Belohnung der Tugend, Der Triumph der Tugend, Die Processucht, Der erkannte Herr.

Opera buffa

Direkteur: H. von Kurz.
Sängerinnen:
1. Madam von Kurz: erste Buffa.
2. Mamsell Rosa Bernardi: erste und zweyte Buffa.
3. Madam Liberati: andere und dritte Rolle.
4. Mamsell Gibetti: dritte Rolle.
5. Mamsell Montaneri: eine prima und secunda Donna werden aus Italien erwartet.

Sänger:
6. H. Domenico Guardasoni: erste mezzo-carattere.
7. H. Liberati: Rolle der buffi caricati.
8. H. Gigi: Komische Rollen, mezzo-carattere.
9. H. Bondichi: dritter Buffo.
10. H. Morini: hält parte-ferie, und singt den Tenor.

Ein H. Liparini zum ersten mezzo-carattere; und H. Guilelmi ein Bassiste, werden aus Italien erwartet. Nach der neuen Einrichtung müssen jährlich 12 neue Opern gegeben werden.

ANNEX III

(Ohne Datum)

Allerdurchlauchtigste Majestät
Allergnädigster Herr und König!
Hochansehnlicher Rat!

Nachdem ich mit nicht geringen und wahrhaft meine Kräfte übersteigenden Kosten die Direktion des hiesigen Theaters übernommen hatte, das selbst durch die allerhöchste Anwesenheit unseres Königlichen Herrn ausgezeichnet wurde, und zu meiner Unterstützung und zur Bestreitung aller dieser Ausgaben ich meine Hoffnung

auf das öffentliche Spiel in den Clubs und Redouten gesetzt hatte, gefiel es dem durchlauchtigsten Fürsten, dem Kronmarschall, nicht nur diese sämtlichen Spiele zu verbieten, sondern sogar mir selbst mit dem Kerker zu drohen.

Ich erkühne mich deshalb vor dem Throne unseres allerdurchlauchtigsten Königs und allergnädigsten Herrn sowie des Hochansehnlichen Rates um Protektion und Hilfe zu flehen: damit ich unter diesem Schutz mein begonnenes Unternehmen fortführen kann, umso mehr, da es doch kein Gesetz gibt, das die hochlöbliche Jurisdiktion zu dem erwähnten Verbot berechtigen könnte, freie Spiele an einem durch das Recht privilegierten Ort könnten für mich das Mittel zu meiner Subsistenz sein.

Ich werde bis an mein Ende nicht aufhören Gott anzuflehen um eine wie am längsten währende Regierungszeit

unserer allerdurchlauchtigsten Majestät,
unseres allergnädigsten Herrn und Königs
mit tiefster Reverenz

J. v. Kurtz mp
Entreprener

(Übertragen von Gerda Hagenau)

DIE KÖRPERLICH-SEELISCHEN AUSGANGSFORMEN UNSERES SCHAUSPIELS UND THEATERS

Vortrag, gehalten am 13. Jänner 1958 in der Bayerischen Landesstelle für Volkskunde

Von Anton Dörrer (Innsbruck)

Die Frage nach dem Ursprung des Schauspiels und des Theaters wurde im letzten Halbjahrhundert wiederholt eindringlich gestellt. Fachgelehrte, Psychologen, Physiologen, Kulturphilosophen, Praktiker erörterten sie immer wieder von neuen Gesichtspunkten aus. Vor zwanzig Jahren sprach man viel vom *Homo ludens*, im besonderen Falle von der alpinen *Prang*[1]). In den letzten fünfzehn Jahren hat man sich wieder daran gewöhnt, Spiel und Theater des Mittelalters schlechtweg als Produkte liturgischer Ausgestaltung zu beurteilen und nicht, wie gelegentlich zuvor, von völkisch-kultischen Einrichtungen abzuleiten[2]). Darin war man sich jedoch einig geworden, sie nicht mehr nach modernen ästhetischen Grundsätzen zu beurteilen.

Erst als die Beachtung des mittelalterlichen Schauspiels und Theaters durch die um 1900 erstarkende Volksschauspielgeltung und durch die daran beteiligte historische Volks- und Sachkunde erweitert und mehr auf die menschlichen Triebkräfte gelenkt wurde, entwand sie sich den Engpässen der Philologie. Dieses Ringen um die Erfassung des ganzen spielenden Menschen war noch deutlich verspürbar in den Spielausgaben Ed. Hartls und seinen erfreulicher abschließenden Forschungsergebnissen. Viel persönliches Erleben dieser Einsichten

---

[1]) Vgl. den Forschungsbericht über Drama und Theater vor der Reformation von W. F. Michael, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 31 (1957), H. 1, S. 106—153; F. J. Buytendijk, Wesen und Sinn des Spieles, Berlin 1933; J. Huizinga, Homo ludens, Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur, Amsterdam 1939; K. v. Kujawa, Sinn und Ursprung des Spiels, Leipzig 1949. Im Anschlusse daran erschienen verschiedene kleinere Spezialstudien, so z. B. Hugo Rahner, Der spielende Mensch, in: Eranos-Jahrbuch 1948, Zürich 1949; Mich. Horatczuk, Spielende und Verspielte, in: Der große Entschluß, Jg. 10 (1954). Die Prang als Kulturfaktor des bairisch-österreichischen Volksstammes und Alpengebietes ist herausgestellt bei: A. Dörrer, Bozner Bürgerspiele, alpendeutsche Prang- und Kranzfeste, Bd. I: Einführung in das Gesamtwerk (Bibliothek des Stuttgarter Literar. Vereins in Stuttgart, Bd. CCXCI), Jahresgabe, Leipzig 1939/41 (erschienen 1942).

[2]) O. Höfler, Kultische Geheimbünde der Germanen, Frankfurt a. M. 1933; R. Wolfram, Schwerttanz und Männerbund, Kassel 1936; R. Stumpfl, Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas, Berlin 1936; dazu Zeitschrift für deutsche Philologie, Jg. 61 und 62; Journal of English and Germanic Philology, Jg. 37.

fällt knapp vor den und in den zweiten Weltkrieg, wenngleich behauptet wurde, daß während dieser Zeit auf dem Gebiet kaum etwas Einschlägiges herausgebracht wurde. Es ist in der noch damals erschienenen Einführung zu der erst 1957 nachgefolgten Ausgabe der „Tiroler Volksschauspiele" und im Zusammenhang mit Schaubrauchforschung dieses Landes festgehalten. Er dürfte ihnen auch weiterhin zugute kommen, dieser geschichtlichen Abfolge und ihrer Volksschauspielerfahrungen bewußt zu bleiben.

Licht- und Hörspiel sind bei Problemen angelangt, die auf beide Grundkräfte hinlenken. Das Lichtspiel zieht mit seinen theatralischen Vorstellungen täglich große Massen an sich. Der Rundfunk sendet jeden Abend von seinen zahlreichen Stationen etliche Dramen in den Äther. Das dramatische Kunstschaffen und das Kunsttheater vermögen sich jedoch nur gestützt aufrecht zu erhalten. Das Volksschauspiel wird noch vereinzelt vom Volke selbst getragen. Darnach könnten die Fragen nach dem Lebensgesetz und Lebensinhalt des Schauspiels und des Theaters an sich durch die neuen Mittel und Behelfe als ganz anders entschieden gelten, in seinen bisherigen Formen und Anschauungen als überholt erscheinen und wieder in Bestandteile zerfallen. Diese waren in den frühesten vortechnischen Zeiten zusammengewachsen und voneinander abhängig geblieben. Tatsächlich erlebt jetzt das schematische Schauen und Spielen im Lichtspiel wie nie zuvor Triumphe. Das Hören, das Reden, das gemeisterte Wort, das literarische Kunstwerk stehen hingegen im Film sozusagen am Anfang einer neuen Einbeziehung. Es ist die Überleitung in eine vornehmlich technisierte Gestaltung. Sie hofft, der körperlich-seelischen Zusammenhänge entbehren zu können. Im Rundfunk, im Fernsehen ist freilich noch keine seelisch-sinnliche Spielentwicklung zu beobachten. Da gibt es nicht einmal eine fortgeschrittene Gestik oder eine verfeinerte Mimik, kein Auswerten der Kostüme, der Bühnenausstattung, des in sich geschlossenen kultivierten Raumes, als wären Schauspiel und Theater in einem elfenbeineren Turm erstarrt. Daher sagen wir, es fehle noch die allseits gestaltende, intuitive Persönlichkeit. Es sei noch nicht das abgerundete, für uns Verwöhnte nicht das reifste und vielseitigste Können, eine Universalkunst erreicht. Als solche wurde nämlich das Schauspiel mit seinem Theater in früheren Kulturepochen gemeinhin anerkannt.

Das konzentrierte Schauen und Miterleben, das zusammengeballte Spiel, das logisch folgende, dramatisierte Sprechen, Bewegen und Singen, die kunstreiche Vereinigung aller Ausdrücke des sich Erregens, Befreiens und Erhebens, des Denkens, Dichtens und Gestaltens stellten sonach eine Errungenschaft höchstgesteigerter Kultur dar. Es erschien uns als funktionelle Einheit aus urtümlichem Zug, aus Seele und Leib, aber auch als oberste Stufe menschlicher Daseinsvergegenwärtigung. Sie blieben, wie gerade die Kehrseiten der jetzigen Umgestaltung durch Film und Funk bezeugen, die bisher höchsten Leistungen des Dichtens und Darstellens, also ein noch nicht erreichtes Ziel der Technik und Automation. Sie verdienen daher, auch innerhalb unserer Volkskulturbewegung, genauer erforscht zu werden, noch mit der Frage, ob sie zugleich diesem zeitbedingten Ziele sich nähern können.

Deshalb müssen wir nicht sofort auf die letzten zu lösenden Fragen nach der Lage der Dinge zusteuern. Wir begnügen uns vielmehr damit, das körperlich-seelische Werden des Spiels und des Theaters in seinen primitiven Anfängen an Hand alter und neuer Einsichten herauszustellen. Wir dringen in ihre erste Kindheit vor. Wir gehen gar nicht auf die literarisch-musikalischen Fragen der Tropen, Sequenzen und Psalmen der Osterfeiern ein, sondern beobachten das Auslösen der Bewegung, der treibenden Kräfte als eine Förderung von Spiel und Theater. Damit beachten wir eine Vorbedingung zum Zusammenwirken von Leib, Geist und Veranschaulichung der Erregung, von Rede und Spiel, das jetzt der Technik als ihr nächstes Ziel anliegt. Hatte Friedrich Schiller festgehalten, daß der Mensch nur da ganz Mensch ist, wo er spielt, setzen wir noch zuvor: wo er sich bewegt. Daran fügen sich wie von selbst die weiteren Entfaltungen der Gestik, Mimik und Maske, des Singens, Tanzens und Musizierens, des Ausstattens und Ausgestaltens.

Das erste Sprechen und Reden, Stehen und Gehen wird dem Kind durch die Mutter gelehrt. Sie macht ihm vor, daß sie seine Mama ist, und zeigt auf seinen Vater als Papa. Durch Jahre bleiben diesem Kinde die Mutter und der Vater Mama und Papa, für viele das ganze Leben hindurch. Will die Mutter dem bejahrten Kinde weismachen, daß sie eigentlich seine Mutter ist und es seinem Alter entspräche, sie nun in der Gesellschaft als solche anzusprechen, läuft sie Gefahr, wenn es dazu zu spät ist, daß ihr Kind etwas Inniges in seiner Vorstellung mit der außerfamiliären Ansprache einbüßt, oder daß es nimmer mittut, daß es sie weiterhin als Mama anspricht. Das wiederholt sich bei Omama u. s. f. Unsere Sprache hat in den letzten Jahrzehnten wie unsere Bildkunst eine Verkindlichung und Primitivisierung erfahren, daß man heute auch in der Gesellschaft fast nur mehr Mami und Mutti, Vati, Opapa u. dgl. hört.

Dieses Zusammenwirken von körperlichen Veranlagungen, persönlichen Charaktereigenschaften und gesteigerter Willenskraft hat auch zu den Anfängen von Spiel und Theater geführt. Nur hat gegenüber der örtlich begrenzten Gemeinschaft eine viel weitere und höher gerichtete, nämlich die damals fast alleinstehende Bildungsmeisterin, die Kirche, die Mutterrolle im großen und allgemeinen ausgeübt. Sie ging vom Glauben und Bekennen, von Kult und Beispiel aus und bediente sich sakraler Möglichkeiten von Ausdruck und Gestaltung. Sie besorgt noch heute zunächst beim Ministranten die Einführung in Altardienst und Liturgie. Der Vergleich mit Kind und Ministranten mag Ihnen vielleicht gar zu primitiv und einseitig erscheinen. Sie erwarten daher von mir sozusagen einen Berechtigungsausweis für eine solche Annahme und Erstbetrachtung von Spiel und Theater. Mein Ausweis ist ein zweifacher. Zuerst die praktische Erfahrung seit jungen Jahren mit Volksschauspielen[3]) und zweitens die sich nicht zuletzt daraus ergebende Einsicht, tiefer in die Kunde des gemeinschaftlichen Schauspiels, also zunächst nicht in das modern persönliche, eindringen zu müssen, als es noch

[3]) Vgl. A. Dörrer, Der Judas von Erl, Erinnerungen des Tiroler Passionsspielleiters, Innsbruck 1948; ders., Erl. Arbeit und Brauch, Innsbruck 1954; Ein altes deutsches Josephspiel (Die Schaubühne 45), Emsdetten 1954, S. 18 ff.

vor fünfzig Jahren einem durchschnittlichen Hörer der Germanistik, Literatur- und Theaterwissenschaft zukam[4]).

Zuerst das Volksschauspielerlebnis!

Stellen Sie sich die 1909 neu zu bauen begonnene Passionsbühne eines abseitigen Tiroler Grenzdorfes vor. Sie wurde um ein vielfaches größer als die frühere gebaut; sie sollte nämlich doppelt so vielen Mitwirkenden als bisher dienen. Denn auch der neue Zuschauerraum hatte 1200 Menschen Sitzplätze zu bieten, statt der 500 oder 600 von 1902. Da war den Dörflern gar vieles neu und fremd. Es bedurfte drastischer Beispiele, um die neue Spielwelt in ihren Vorstellungen heimisch zu machen. Da war z. B. ein wackeres Bergbäuerl, das den Pilatus stellen sollte. Dieses Bäuerl hatte schon durch sein deutliches, ausdruckstarkes Sprechen Beachtung gefunden. Als Soldat hatte er es bei den Kaiserjägern zum Unteroffizier, zum Oberjäger, gebracht. Seine Gestalt war weniger groß gewachsen. Ein Harnisch kam daher für diesen römischen Landpfleger gar nicht in Frage. Aber seine Person sollte doch vor den Soldaten hervorstechen. Die römische Toga bedeutete für manchen Besucher nicht gerade viel. Dazu brachte dieser Pilatus etwas gar nicht zustande, eine starke Mimik, selbst nicht, der jüdischen Meute seine Verachtung auszudrücken. Im Dorfe kam bisher eigentlich nur der Pfarrer als rhetorisches Vorbild in Betracht. Ihm lag die Mimik noch weniger an als die Gestik. Da half also kein Zureden, kein Vormachen, kein Tadel, nur der Auftrag: „Kehr' ihnen doch den Rücken zu!" Er lautete in Wirklichkeit noch drastischer und wirkte. Mit dem Abkehren des Körpers trat die Verachtung auch in das Gesicht dieses Landpflegers. Die körperliche Bewegung hatte der inneren Bewegtheit und Empörung über das Judengeschmeis zum Durchbruch und sichtbaren Ausdruck verholfen.

Damit sind wir auf den einen Pol des Schauspiels, die körperliche Bewegung im Standort, gestoßen. Schon auf dem festen Platz innerhalb einer bedeutsamen Umrahmung fördert die körperliche Bewegung meist die seelische zutage[5]). Denken Sie nun zurück an den Ministranten, der mit der Kniebeuge sich zu Andacht und Verehrung verhalten fühlt, oder an das Kind, dem man ernsthaft gebietet, stramm zu stehen, und das daraufhin auch den Kopf hebt und gleich dem Vater Würde annimmt. Man freut sich, man entrüstet sich, man befreit sich mit dem Springen, Tanzen und Singen. Nicht erst in der Gotik und im Barock des Volkes geriet das Bild, die Figur in Bewegung, ins Spiel.

Der andere, ursprünglichere Pol ist die Bewegung im Freien, das Mitfühlen mit der Natur, der Jahreszeit, des Gemeinschaftslebens. Auch dafür bot jenes dörfliche Passionsspiel von 1912 genügend markante Fälle. Der Einzug Christi in Jerusalem konnte und mußte auf der neuen, mehrteiligen Bühne ganz anderes vielgestaltig ausgeführt werden als auf der bisherigen engen, einräumigen. „Nein,

[4]) Schlern-Schriften 69, S. 9—46, und 160, S, V—XV, Innsbruck 1951 und 1957.

[5]) Einiges berührt J. Göhler, Die Leibesübungen in der deutschen Sprache und Literatur, in: Deutsche Philologie im Aufriß, hg. v. W. Stammler, Lfg. 30, Sp. 1945—2006, u. J. Dünninger, Brauchtum, ebda. Sp. 2007—2064. Heute erlebt der Sportler auf seinen Skiern eine ähnliche Auslösung der Freude in der körperlichen Befreiung wie früher durchwegs der Fasnachter.

nur keine Prozession wie am Palmsonntag in der Kirche, in den engen Gängen neben den Kniebänken. Wir stehen doch im Freien, im Frühjahr! Nein, nein, dreimal nein! Das ist alles nichts!" Große Enttäuschung unter den Mitwirkenden, fast ein wenig Verärgerung. „Machen wir eine Pause, die tut uns gut! Gehen wir hinaus in die frische Luft, vor den Spielstadel!" Da breitete sich ein freier Platz aus. Zur Kopfwand des Spielhauses, welche die Bühne abschloß, war eine Holzbrücke aufgepölzt, wie etwa aus dem Freien zur höher gelegenen Tenne des Futterhauses. Darüber konnte man Wagen, Pferde, Schafe, den Esel, kurz alles Vierbeinige und Schwere hinaufbefördern, was im Spiel vonnöten war. Auf dieser Brücke blieb der Spielleiter stehen und redete das Volk an, das herumstand. Es war noch etwas ungehalten über den „g'studierten" Städter, der „alles" besser verstehen wollte, selbst wie sein schließlicher Mithelfer, der um vieles ältere Theaterpater Dr. Expeditus Schmidt. Der schien mit seiner weiten Kutte und ihrem Strick, mit seinem vergnüglichen Gesicht und seiner Körperfülle jeder Rolle menschlich näher zu stehen. Aber er war ein Sachse. Da gab es manches aus seiner Sprache in die der Tiroler Burschen und Dirndlen zu übersetzen, daß diese ihn richtig verstanden. Der Spielleiter meldete ihnen dazu gewichtig, daß zur Erstaufführung der Statthalter aus Innsbruck erscheine, der höchste Beamte des ganzen Kronlandes, der Vertreter des Kaisers in Wien. Das war im abseitigen Grenzdörfl doch noch nie dagewesen. Das sei eine ganz außerordentliche Hervorhebung des Passionsspieles, eine Auszeichnung für alle Mitwirkenden, ein sichtbarer Erfolg gleich zu Beginn der Spielzeit. Der Kardinal Dr. Katschthaler in Salzburg fühle sich leider schon zu betagt, um die umständliche Fahrt auf sich zu nehmen. Aber der Statthalter des Kaisers komme in das weltferne Dörfl. „Den wollen wir denn doch alle ehren, ihm danken und allen Zuschauern zeigen, daß wir wissen, was sich gehört. Wir alle, alle ziehen ihm entgegen und begleiten ihn bis ins Spielhaus. Zuerst die Kinder mit dem Schulleiter voran. Aber nicht mit leeren Händen, sondern mit Weiden und Birkenzweigen, die jetzt so schön treiben und ausschlagen. Die schwingen wir ihm entgegen und rufen ihm unser herzlichstes Grüß Gott! zu. Das wollen wir aber doch zuvor etwas ausprobieren. Und weil dazu einer den Statthalter ersetzen muß und unser Christusdarsteller der größte Mann im Dorfe ist (er überragt uns doch alle mit seinem Kopf), soll er ihn uns stellen." Jubel erfaßt die Kinder und reißt das übrige Spielvolk, selbst die spießbürgerlichen Pharisäer, mit. „Der Statthalter kommt!" Wir führen ihn, freudig rufend, bis zur Brücke, die zur Bühne hinaufführt. Hier hat der Christusdarsteller sich auf den Esel zu setzen und alle können es hören: „Genauso machen wir den Einzug in Jerusalem!" Umbraust von Hosiannarufen, reitet dieser Christus auf seinem Esel über die Bühne[6]).

Beide Auftritte, die Verachtung des Pilatus gegenüber dem tobenden Haufen und der Siegeszug des Christkönigs in seine Stadt, das Standortspiel des einzelnen und das Bewegungsspiel des Volkes, hatten eine gemeinsame Voraussetzung: die seelische Erregung, die innere Teilnahme der Spieler am Ereignis, angeregt,

[6]) Vgl. Das Erler Passionsbuch, hg. v. A. Dörrer, Erl. 1912, 6. Aufl. 1922.

gesteigert und zur vollen Entfaltung gebracht durch die körperliche Bewegung, das urtümliche Hineinversetzen in die Spielvorgänge. Was die Passionsspieler von 1912 darstellten, war ihre ererbte Weltanschauung und Lebensauffassung. Es war zugleich ihr bestes biblisches Wissen und ihre Heilseinsicht. Was darüber hinausgeriet, lag ihnen weniger am Herzen und auf der Zunge. Als der Herodesdarsteller ohne Thron, Szepter und Trabanten in Erscheinung treten sollte, meuterte er, ob er denn weniger bedeute als der zuvor präsidierende Landpfleger Pilatus. Die Hoheratssitzung, die Jesus zu verdammen hatte, dehnte sich steif, gezwungen, für ein Volksgericht nicht zum ansehen aus. Es fehlte noch der Anstoß zur körperlichen Empörung dieser Ratsherren. Den Text, der von Großeltern und Eltern, von Mund zu Mund überliefert war, zu kürzen, ging nicht mehr an. Da hatte tagszuvor der Rat der Gemeinde sich arg auseinandergesetzt, ob er sich für den kostspieligen Bau einer Wasserleitung des Taldorfes entscheiden sollte oder nicht. Die Interessengegensätze platzten stark aufeinander. Die Bergbauern und die Randsiedler hatten für den Talplan nicht viel übrig. Der Vorsteher war außerstande, seine Räte zu einigen. Wie dem Spielleiter die Probe der Hohenratsszene zu langatmig wurde, warf er mit einem Vergleich den Zankapfel der Wasserleitung unter die Spieler: „Die dagegen sind, sind also gegen Christus, die dafür, treten für ihn auf!" Und richtig, die Darsteller fingen Feuer. Jedesmal, wenn der Auftrittseifer zu sinken drohte, war nur das Stichwort „Wasserleitung" nötig. Da ließen Verständnis und Temperament nichts mehr zu wünschen übrig. Die Parallelen zum liturgischen Spiel und deren volksmäßige Folgen liegen auf der Hand.

Noch blieb die schwierige Aufgabe, den aufgeweckten Darstellern Maßhalten anzugewöhnen, das dem heiligen Spiel Gemäße zu wahren, den Gegensatz von Welt und Überwelt nicht zum Zerreißen zu steigern. Dieser Gegensatz in seinen Extremen, dem Sakralen und dem Ackerdienst, die feierliche „Statik", die vitale „Bewegung", hatte doch schon das ganze Mittelalter hindurch Spiel und Theater beherrscht. Er brachte die Entwicklung von der Kloster- und Kirchenfeier zum Bürgerspiel und Volkswerk, von Gotteshaus zum Freilicht mit sich, immer nach Ausgleich ringend zwischen dem zu vergegenwärtigenden Kult und der Lebensart der Darsteller, wie wir ihn noch vereinzelt in urwüchsigen Spielgemeinden vorfinden. Die Notwendigkeit, sich Salben für den Leichnam einzutun oder als erster das Grab zu erreichen, die Rolle der beiden Schächer, der Salome und Magdalena, des Mohrenkönigs, selbst der Heiligen Josef und Petrus, erst recht Peinigerszenen, ja schon die Veranschaulichung von Himmel und Hölle, der Engel und Teufel und der ihnen Anvertrauten, verführten immer wieder zu einseitig stark naturalistischen und steifen Heils-Auftritten. Mehr und mehr näherten sich heilige Figuren, von Kult und Spiel her ursprünglich stilisiert, den weltlicheren, die vom Alltag her beleuchtet und daher lebenskräftiger dargestellt wurden. Wir sind also genötigt, die einzelnen Spiele, Auftritte und Figuren je nach Bewegung noch genauer als bisher voneinander abzustufen, in kultische und biblische, in symbolische und statuenhafte, in individuelle und originelle, die meist der Lebenskomik sich nähern. Dabei wirkte schon die räumliche und

örtliche Begrenzung von Standort- und Bewegungsspiel mit. Wir sollten freilich auch noch das Eindringen nichtkirchlicher Bilder aus der Armenbibel und nicht-liturgischer Gesänge in die kirchlichen Erweiterungen, endlich das Auswirken der Volkssprache und das Hereinspielen mancher Vagantenart genauer in Betracht ziehen können.

Gehen wir zunächst auf die beiden Umgangsformen und Begriffsbildungen des Spiels und des Theaters ein: das Standort- und das Bewegungsspiel. Die Volkssprache gab ihnen eigene Bezeichnungen auf ihrem Lebensweg im Bereich des bairisch-österreichischen Volksstammes, nämlich Umgang und Einfang mit. Umgang ist noch heute volksüblich. Die Prozession zu Fronleichnam und die anderen auf gemeinsames Beten und Kirchenliedersingen ausgerichteten Kirchfahrten heißt man noch heute im Volk Umgang. Der Ausdruck besagt mehr als Prozession, obgleich *procedere* ursprünglich auch nichts anderes als vorwärtsgehen, auftreten, aufziehen bedeutete. Die Römer verstanden unter Prozession das Aufziehen ihrer Kampftruppe, den ersten Aufzug ihrer neuen Konsuln und Kaiser, den Einmarsch ihrer Feldherren und Triumphatoren, Persönlichkeitskult bis in die Renaissance hinein. Für uns ist heute Prozession die gehobene, kirchlich-offizielle Bezeichnung für jeden liturgischen Auf- und Umzug geworden, bei dem der Bischof oder Pfarrer vor allem das „Höchste Gut", die ganze Kirchengemeinde samt ihren Besitz segnend, vorzeigt. Der Ausdruck Umgang greift weiter. Er umfaßt Flurumkreisungen, Bitt-, Buß- und Versehgänge, aber auch anderes Aufziehen, Umkreisen in körperlicher und seelischer Hinsicht, sogar Ritte und Laufen, selbst Springen und Tanzen, wie das Echternacher Springen und das weihnachtliche Kindelwiegen, Jahreszeitenaufzüge, Fasnachtsaufmärsche und politische Demonstrationen. Daraus ergibt sich das Spielen in der Bewegung als die eine primär-dramatische Lebensform überhaupt in reicher Abwandlung.

Vergessener ist die andere Bezeichnung: Einfang, nämlich der eingefriedete Raum mit seinen Veranstaltungen, Vorführungen und Spielauftritten. Im Kaufbrief der Neustifter Chorherren bei Brixen von 1535 heißt es von einem Rain als altem Infang, der nämlich von einem Holzzaun eingezäunt war. Noch bis in die letzten Ordnungen verschiedener figurierter Umgänge des Barock bairischen Ursprungs, so in Innichen und Rattenberg, werden stehende Auftritte als in einem Einfang, das heißt in einem abgegrenzten Raume wie auf dem Stadtplatz oder in einem umzäunten Feld dargestellt, bezeichnet[7]). Demnach unterschied man viele Jahrhunderte lang wesentlich zwischen Vorführung im Umgang und an einem Standort, zwischen lebender, spielender Figur und dramatischem Auftritt, der zur Gerichtsverhandlung, zum Kampf, zur Auseinandersetzung fürs Leben werden konnte.

Dieser Unterschied in der Darstellung wirkte sich entscheidend für Spiel und

---

[7]) Vgl. Tiroler Umgangsspiele, Ordnungen und Sprechtexte der Bozner Fronleichnamsspiele und verwandter Figuralprozessionen vom Ausgang des Mittelalters bis zum Abstieg des Aufgeklärten Absolutismus, gesammelt, eingeleitet und mit besonderer Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft hg. v. A. Dörrer, Innsbruck 1957, S. 4 ff., 521 f.

Theater aus, so wenige Ursachen und Folgen bisher auch darnach beachtet wurden. In der Erörterung der Bewegungsspiele, als welche man vor allem die Fronleichnamsspiele, nicht schon die Adventspiele ansah, ergab sich immer wieder die Schwierigkeit, festzustellen, ob sie innerhalb eines Umgangs oder in einem geschlossenen Raume, einem mit oder ohne Stationen abgehalten wurden. Im selben Verfasserlexikon behandelte Erich Gierach das Egerer Spiel als Fronleichnamsspiel, wogegen ich es schon als Passionsspiel charakterisierte[8]). Vor allem der jetzige Professor für Germanistik an der nordamerikanischen Universität für Texas, Wolfg. F. Michael, ein gebürtiger Freiburger aus dem Breisgau, bemühte sich sehr, darüber Klarheit zu schaffen[9]). Er erblickte in der allein uns erhaltenen Abschrift von 1391 des ältesten deutschen Fronleichnamsspiels, die seit 150 Jahren in der Universitätsbibliothek von Innsbruck liegt, die Urform dieser Gattung überhaupt. Diese Spielhandschrift gehörte höchstwahrscheinlich vom endenden 14. Jahrhundert an bis 1807 den Chorherren von Neustift bei Brixen; denn auf ihr ist der Tod des Dichters Oswald v. Wolkenstein, der sich ins Stift eingepfründet hatte und in dessen Kirche begraben wurde, eingetragen. Außerdem steht ein in diese Handschrift aufgenommenes Osterspiel am Anfang der Tiroler Passionsspiele. Eigene Stiftsspiele vermerkten die Chorherren freilich erst im beginnenden 16. Jahrhundert selbst. Ich nenne das Fronleichnamsspiel nicht, wie sich eingebürgert hat, Innsbrucker, sondern Neustifter Fronleichnamsspiel, um es wieder in seinen ursprünglichen Rahmen zu rücken und mit seiner Erkenntnis weiterzugelangen[10]).

Die heutige Neustifter Basilika und ihre Anbauten ziehen viele Besucher an. Dieser Komplex trägt auch zur Entstehungsgeschichte der Bewegungs- und Standortspiele einiges bei. Seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wurde bei Augustiner Chorherren eine Sonntagsprozession üblich. An eine solche Einführung erinnert noch eine Neustifter Tafel mit dem Haussegen. Er bezog alle Kloster-räume ein, Kirche und Sakristei, Waschraum und Schlafsaal, Speisesaal und Keller. Der Kreuzgang bildete den Mittelpunkt der Klosteranlage und des sonntäglichen Haussegens. Er diente als Ort der körperlichen Bewegung, welche die seelische befruchtete[11]).

---

[8]) Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon, hg. von W. Stammler und K. Langosch, Berlin 1930—1955, Bd. I (1933), Sp. 730—732; Bd. III (1943), Sp. 738—741.

[9]) W. F. Michael, Die geistlichen Prozessionsspiele in Deutschland (Hesperia 22), Baltimore 1946; ders., Die Bedeutung des Wortes Figur im geistlichen Drama Deutschlands, in: The Germanic Review, Vol. XXI (1946), S. 1—8; Er. Auerbach, Figura (Istanbuler Schriften V), Istanbul 1944; S. S. Sumberg, Pageantic Festivals in Medieval and Renaissance Germany, in: The Germanic Review, Vol. 18 (1943), S. 81—89.

[10]) Die deutsche Literatur des Mittelalters; vgl. bes. A. Dörrers Beiträge: Fronleichnams-, Oster-, Paradeis-, Passions-, Weihnachts-, Jahreszeitenspiele, Albert von Neustift, Debs, Raber usw.

[11]) Vgl. M. Schrott, Das Kloster Novacella (Neustift), in: Festschrift zum 800jährigen Jubiläum des Stiftes Novacella, hg. v. A. Giner, Brixen 1942, S. 44 ff. Über das neuere Neustifter Schrifttum vgl. Aus der Chronik des Chorherrenstiftes Neustift, hg. v. J. Huber, Neustift 1956, S. 1 ff.; N. Widlöcher, Un prezioso codice per la storia dei Canonici Regolari e la sconosciutta regola SS. Patrum, in: Bollettino della Società Pavese di Storia Patria, N. S. Vol. I, Fasc. II e IV, Pavia 1936.

Die Vorhalle der Stiftskirche war ursprünglich als Paradies ausgeschmückt wie manche andere Kirchenvorbauten oder fürstliche Prunkvorgemächer[12]). Das Neustifter Fronleichnamsspiel beginnt mit der Paradiesszene: „Ich bins, der Adam[13])". Im Paradiesraum der Kirche spielt sich also der 1. Auftritt mit Adam und Eva, mit den Propheten und Aposteln als Kronzeugen der Paradiesverheißung und der Erklärer des Fronleichnamsdogmas ab. Die Kirchengemeinde schob sich jedoch dann weiter; denn die Apostel Andreas, Thomas und Jakob der Jüngere, auch König Kaspar weisen in ihren Deklamationen auf das Altarssakrament hin, das sie vor sich sehen, sogar in des Priesters Händen. Die Andächtigen rückten somit bis zum Sakramentsaltar vor. Neustift besaß schon im Jahre 1304 drei Altäre mit dem Allerheiligsten. Das spricht für eine außerordentlich frühe Verehrung des Antlaß unter dem damaligen Propst Albert und bestärkt die noch anderweitig zu begründende Annahme, daß dieser Propst dem ältesten deutschen Fronleichnamsspiel sehr nahestand[14]). Der Aufzug zum großartigsten deutschen Passionsspiel von 1514 vollzog sich in der Bozner Hauptkirche schon vereinfacht[15]).

Das Atrium der Neustifter Kirche, ihre Advents- und Paradiesbegehungen wollen wir nicht verlassen, ohne nebenher zu erinnern, daß darin am Jahrestag der Ureltern Adam und Eva (dem 24. Dezember), denen schließlich das ewige Paradies verheißen wurde, auch die erste große Weihnachtskrippe von 1600 aufgerichtet und zu deren Seiten zwei Paradiesbäume mit Rauschgold und Äpfeln gestellt wurden. Diese Paradiesbäume bestanden nicht wie im Mai und Fronleichnam zum jubilierenden Umzug im Freien aus frischtreibenden Lärchen, sondern stammten aus dem winterlichen Tannwald des Stiftes. Ihre Rechnungsbelege sind die ältesten Zeugnisse für die Verwendung von Tannen mit Schmuck und Gaben am Weihnachtstag. Stets sind Paradiesbäume, Paradiesgaben, Paradiesschmuck angeführt, nicht heutige Christbäume oder Christkindgeschenke. Immerhin zeugen sie für den Sinnwandel von Ausstattungen, die wir sonst nur aus Ordnungen von Umgangsspielen kennen. Auch die älteren Elsässer Belege von solchen Weihnachtsbäumen lassen sich als winterliche Paradiesbäume

---

[12]) Archivauszüge bei A. Dörrer, Kult und Spiel in Fluß und Stauung, I: Krippe und Heiliggrab in Neustift, Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 53 (1956/57), S. 91—103 mit Tafel 9—13. Im übrigen sei an die Paradiesvorhallen altchristlicher und kluniazensischer Kirchenbauten, an die Paradiespforte von Florenz, an die Paradieskammer in der Innsbrucker Burg Kaiser Maximilians I. und seiner Vorgänger erinnert. Bei diesen Paradiesvorhallen hat die Theaterforschung für ihre Simultanbühne, Ausstattung und Kostümierung ebenso anzusetzen, wie N. C. Brooks den ersten Oster-tropus mit den ersten Darstellungen des Hl. Grabes verband. Diese und die weiteren räumlich und gegenständlich wirksamen Stationen und ihre liturgischen Bedeutungen reiften erst zusammen ihre dramatischen Keime aus. Analog ist bei den Kampfbräuchen zwischen Winter und Sommer und den weiteren jahreszeitlichen Spielen auch landschaftlich-gegenständlich auszugehen. Vgl. jetzt noch I. Gregors und L. Schmidts Beiträge in Jg. 4, Heft 1, vorliegender Zeitschrift.

[13]) Altdeutsche Schauspiele, hg. v. F. J. Mone, Quedlinburg 1841, S. 115 f.

[14]) Die deutsche Literatur des Mittelalters, Bd. V (1955), Sp. 21—22.

[15]) W. F. Michael, The Staging of the Bozen Passion Play, in: The Germanic Review, Vol. 25 (1950), S. 178—195; dazu: Tiroler Umgangsspiele, S. 57, 96, 142.

verstehen[16]). Wir dürfen uns leider nicht näher in diese Ausstattungszeugnisse einlassen und kehren zum Neustifter Fronleichnamsspiel selbst zurück.

Dieses stellen wir uns im Anschluß an die Tagzeiten oder Nachtvigilien der Fronleichnamsoktav als dogmatische Begründung des Altarssakraments für die Stiftsgemeinde vor. Es dehnt die Gattung der adventlichen Propheten- und Paradeisspiele[17]) bis Fronleichnam aus. Ihr erklärender, statuarischer Charakter wendet sich, späteren Kreuzwegstationen vergleichbar, an das Volk, wie auch das Credo, das Glaubensbekenntnis, damals ebenso episch-dramatisch wie bildlich vorgeführt wurde[18]). Wenn auch Singknaben und andere Laien am Neustifter Fronleichnamsspiel mitgewirkt haben, kann von einem Schauspiel und Theater des Volkes im geistlichen Sinne des Mittelalters noch nicht gesprochen werden. Gradlinig aus den Bewegungsspielen der Klöster und Klosterschulen lassen sich zunächst die neuzeitlichen umgangsgemäßen Paradeis-, Dreikönigs- und Hirtenspiele verfolgen. Noch heute ziehen die jugendlichen Darsteller gruppenweise von Hof zu Hof. Die eine Gruppe löst die andere ab. Jede stellt einen anderen Auftritt in der Stube des Hofes oder in dessen Hausgang dar und zieht dann zum nächsten Hof weiter. Das räumlich den Neustiftern zunächststehende Bürgerspiel des Fronleichnams, der Große Umgang von Bozen, weist einen ganz anderen Spielcharakter auf[19]). Und doch waren zwischen der erhaltenen Abschrift des Neustifter Fronleichnamsspiels von 1391 und der ersten Beurkundung eines außerordentlichen Bozener Antlaßumgangs von 1421 nur 30 Jahre verflossen: dort Kloster, hier Wein- und Messestadt des Berg- und Paßlandes Tirol, zwischen Deutschland und Italien gelegen.

Wir schauen uns daher nach den weiteren deutschen Fronleichnamsspielen von Calw im Schwarzwald und von Künzelsau im näheren Württemberg um. Das Spiel von Calw, 1407 zum erstenmal erwähnt[20]), kannte gleichfalls die Protoplasti Adam und Eva, die Propheten, Apostel und frommen Könige als sprechende Zeugen des Sakramentdogmas. Anschließend wurde aber dort schon der Leidensgang Christi und des einen und anderen Ortspatrons vorgeführt, wie auch der Kreuzgang und die Segnungsprozession der Chorherren daran anknüpften. Es stellt somit eine geistige und räumliche Anpassung an den Standort dar. Der Text ist jedoch nicht überliefert. Das Spiel von Künzelsau ist aus dem Jahre 1479 erhalten[21]), umfaßt mehr als 4000 Verse, verteilt auf drei Stationen in der Kirche, ähnlich vorstellbar wie in Neustift. Es buchtete das Neustifter Fronleichnamsspiel aber ungewöhnlich aus. Wir können annehmen, daß das älteste deutsche Fronleichnamsspiel im Alemannischen nicht nur bekannt geworden war, sondern sich

---

[16]) Tiroler Umgangsspiele, S. 82 f, 1042.

[17]) Vgl. A. Dörrer, Paradeisspiele aus der Bürgerrenaissance, Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 51 (1948), S. 50—75.

[18]) Tiroler Umgangsspiele, S. 96 f.

[19]) Tiroler Umgangsspiele, S. 7—356.

[20]) Neil C. Brooks, Processional Drama and Dramatic Procession in Germany in the Late Middle Ages, in: Journal of English and Germanic Philology, Jg. 32 (1933), S. 141 ff.

[21]) A. Schumann, Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel von 1479, Oehringen 1926; Die deutsche Literatur des Mittelalters, Bd. I (1933), Sp. 768—773.

in einer Klosterkirche eingelebt hatte. Von solchen bestanden geistliche und wirt= schaftliche Verbindungen mit tirolischen. Die Erweiterungen zeigen, wie einzelne Auftritte selbständig ausgebaut wurden. Doch wurde ihnen der rhetorisch=mimi= sche Charakter wie in Neustift gewahrt. Soweit bleibt auch das Künzelsauer Fronleichnamsspiel im Rahmen der auf kirchliche Denkstätten beschränkten Pro= zession. Die Darsteller zogen von Standort zu Standort, zu einer Simultanbühne ansetzend. Jeder agierte jedoch nur an seiner Station. Das Spiel war dabei zum Zyklus des Erlösungsgedankens, wie manches des Advents= und Osterkreises ge= worden. Daß hiezu auch bildliche Darstellungen führten, bezeugt das Ingol= städter Fronleichnamsspiel. Es verlief ganz parallel einer Biblia pauperum der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts aus Bamberg[22]).

Jetzt sehen wir uns noch rasch das südlichste deutsche Fronleichnamsspiel in Bozen an. Es ist schon ganz Bürgerwerk. Die Handwerkerzünfte der Stadt, die Weinbauleute der Umgebung und die Bruderschaften der Hauptkirchen führten es gruppenweise durch. Es vollzog sich wie der Antlaßumgang selbst seit dem beginnenden 15. Jahrhundert im Freien, hielt sich an manches Standbild und dessen Standort und schloß auf dem Musterplatz der Viermärktestadt nahe der Hauptkirche auf das lebhafteste ab. Es war ein Triumphfest zu Ehren, zu Dank und mit der Bitte um die neue Ernte, ein Triumphzug der frohbewegten Gemeinde in ihren großartigsten Aufgeboten, in der prangenden Natur des Südlandes, zu Beginn des Sommers, beeinflußt von alten Vorstellungen der Naturgewalten, der Mittsommerwende, der landeseigenen Naturmythen und der ortskirchlichen Sym= bole. Die Umgestaltung der chorherrlichen Begründung des Altarssakraments in ein Volksschauspiel behielt ihren tiefsten Sinn, ihre sakrale Bedeutung und ihre aufs höchste gesteigerte Prachtentfaltung im Anerkennen des Schöpfungswillens und im Preise des Schöpfungswerkes. Ein schön=heiterer Gegenwartsglaube und ein vertrauensseliger Daseinsoptimismus, eine vielseitige körperlich=seelische Be= wegung in der sprossendsten Zeit und Natur, beflügelte die Überwindung des Dogmatischen ins kirchlich Historische und bürgerlich Menschliche. Die autori= täre Verkündigung der Heilslehre ging in den festlichen Umgang des Bürger= lebens, das Übernatürliche des Darzustellenden in die Natur des städtischen und weinbäuerlichen Daseins ein. Alles war ins Freie, ins Wachstum, auf die eigenen Körperschaften übertragen und teils auf den Umgang, teils auf dessen Standorte verteilt. Körperliche Bewegungen und seelische Erregung entschieden den Charak= ter des Spiels immer noch im Rahmen des größten Umgangs der Alpenstadt. Aus ihm machten sich langsam etliche dramatische Auftritte als Nachmittagsspiel selbständig, wie die Anbetung des Kindes durch die Hirten und Weisen, vor allem das legendäre Kampf= und Abschlußspiel der Stadtpatrone Georg und Margaret mit dem Drachen, das den symbolischen Jahreszeitenkampf heiligte. Diese Auf= tritte hatten schließlich nur mehr wenig mit dem deklamatorisch=epischen Stil der ursprünglich liturgischen Darbietung gemeinsam. Sie wurden lebhafte, vor=

[22]) Vgl. Neil C. Brooks, An Ingolstadt Corpus Christi Procession and the Biblia pauperum, in: Journal of English and Germany Philology, Jg. 35 (1936), S. 1—16; dazu noch: Tiroler Umgangsspiele, S. 215².

bildliche Schauspiele, auch wenn sie sich noch in Umgang und Einfang hielten. Das Volksschauspiel hatte seine freie Entfaltung allmählich errungen.

Diesem Werdegang begegnen wir ebenso bei Dreikönigsauftritten und Hirtenspielen, aber auch bei Jahreszeitenkämpfen und Fasnachtsumzügen[23]). Der umgangsgemäße Charakter hält sich im Zeitalter der Renaissance fast nur mehr in den größten Prozessionsspielen von Bozen und Freiburg und gewinnt erst wieder mit der katholischen Restauration in Fürstenstädten wie Köln, München und Wien neue religiöse Antriebe.

Das ursprüngliche liturgische Drama war Standesdichtung gewesen, hatte Lehr- und Seelsorgsaufgaben erfüllt, so wie die jüngere höfische Poesie Standes-, d. h. Ritterdichtung gewesen und geblieben war.

Die örtliche und körperliche Veränderung beim Umgang in und um die Kirche brachte die Umwandlung der Bilder, Figuren und Symbole in menschliche Gestalten und der dogmatischen Erklärungen in geschichtliche Abläufe, in Spiel und Theater zuwege. Dazu brachten die nunmehrigen Darsteller, die Bruderschaften und Zünfte, die Bürger und Bauern, gar manches Außerkirchliche, rein Weltliches, Naturkultisches, landschaftlich und beruflich Bedingtes mit sich. Es wäre daher einseitig, die Ausgangsformen in Spiel und Theater *nur* als Produkte liturgischer Ausgestaltung zu bezeichnen. Die Hypothese, daß die Umgangsspiele den Prozessionen entstammen, nivelliert das Werden der Umzüge und ihrer Vorführungen an wichtigen Verknüpfungen und unterscheidet die kirchlichen Umgänge noch zu wenig von den außerkirchlichen[24]). Die prozessionalen Keime sind mit den Gedenkstätten der Kirche und ihres Kreuzganges, mit dem paradiesischen Atrium, dem Sakramentsaltar sowie weiteren beschaulichen Stationen, auf die wir hier nicht eingehen können, verknüpft. Die Spielbearbeiter lehnten sich an Adventsoffizien und Prophetensprüche in Text und Melodien, an Armenbibeln und andere Veranschaulichungen in der Vermenschlichung der Ereignisse an. Sie fügten noch außerliturgische Gesänge ein. In der Verweltlichung kamen ihnen schon das Ereignis des Sündenfalls, aber auch die Volkssprache und Vagantengewohnheiten entgegen.

Die prozessionale Spiel- und Bühnenform ergab sich also zunächst aus der Erweiterung des chorherrlichen Gottesdienstes. Ihr steht daher die jüngere Simultanbühne zunächst. Der Übergangsbereich vom liturgischen zum volksmäßigen Schauspiel weist freilich noch manche andere dunkle Stelle auf[25]). Die Schauspiel-

---

[23]) Vgl. A. Dörrer, Tiroler Fasnacht innerhalb der alpenländischen Winter- und Vorfrühlingsbräuche, Wien 1949; ders. Neidhartspiele in Tirol, in: Der Schlern, Jg. 24 u. 25 (Bozen 1950 u. 1951); ders., Barockes Volksschauspiel in seinen Grotesken, in: Brunecker Buch (Schlern-Schriften 152), Innsbruck 1956, S. 109—152.

[24]) O. Sengpiel, Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland (Germanist. Abhandlungen 66), Breslau 1932; dazu: Deutsche Literaturzeitung, Jg. 35 (1934), Sp. 301—308.

[25]) Zusammenfassungen: K. Young, The Drama of the Medieval Church, Oxford 1933; Ed. Hartl, Das Drama des Mittelalters, in: Deutsche Philologie im Aufriß, hg. v. W. Stammler, Bd. II (Berlin 1952), Sp. 903—947; dazu oben Anm. 1. Über Ed. Hartls Spielausgaben vgl. Zeitschrift für deutsche Philologie 68 (1943), S. 24—86.

forschung kann zur Erhellung der Liturgiewissenschaft und Ordensgewohnheiten, der Kunde von Baulichkeiten und oft recht abseits stehenden historisch-volkskundlichen Zeugnissen nicht entbehren. Die Beobachtung urtümlicher Spiele führt zu mancher physiologischen und psychologischen Erklärung ursprünglicher Zusammenhänge. Diese Fortschritte dürften noch dazu beitragen, das Lebensgesetz und den Lebensinhalt von Spiel und Theater ursprünglicher zu erkennen und dadurch auch die Grenzen zur Überleitung in eine technisierte Gestaltung abzustecken. Aus der Einsicht, daß sich das Lichtspiel und das Hörspiel noch nicht zu einem allseitigen Kunstwerk zusammenfügen und erheben, daß die körperlich-seelischen Vorgänge sich bisher nur getrennt verfolgen ließen, dürfte eine rückläufige Bewegung zugunsten des literarischen Spiels und Theaters ergeben. Diese Reaktion wird vorerst in der Stadt Kraft und Schwung erringen, wogegen das ländliche Volksschauspiel ärgerer Zersetzung ausgeliefert erscheint und erst wieder durch Laien- und Bekenntnisspiele junger Spielscharen aufs neue hervorgelockt und gestärkt werden dürfte, blutmäßig genährt durch die Bewegungs- und Standortauftritte unverwüstlicher Brauchspiele des Lebens[26]).

---

[26]) Vgl. z. B. das Schicksal der Volksschauspiele im ehemaligen Dorf und jetzigen größten Industrieort Nordtirols, Wattens, in: Wattener Buch (Schlern-Schriften 165), Innsbruck 1958; die Verstärkung der Spielkultur rund um Innsbruck durch ein Stift: Das Stift Wilten, hg. v. Fr. Steinegger, Innsbruck 1958, Volkskulturbeitrag; das Verpflanzen von Spielbräuchen in eine neue Heimat: Burgenländische Forschungen 17, Eisenstadt 1951.

THEATER DER MEDICI*)

Von Alois Nagler (New Haven, Conn., U. S. A.)

I. „L'Amico fido" im Uffizien-Theater

Anlaß der Festlichkeiten während des Karnevals 1585/86 war die Heirat des Cesare d'Este mit Virginia Medici[1]).

Der Festkalender[2])

3. Februar: Ankunft des Herzogs von Ferrara in Florenz.
6. Februar: die Trauung.
7. Februar: Calcio-Spiel.
13. Februar: Giostra des Saracino — halb Turnier, halb Masquerade, wofür Ottavio Rinuccini die Ideen und Verse geliefert hat[3]).
16. Februar: Aufführung der Komödie „L'Amico fido" des Grafen Giovanni de' Bardi di Vernio. Graf Bardi hatte auch für die Ideen der sechs Intermezzi gesorgt und die Musik für das letzte Intermezzo komponiert. Von Alessandro Striggio stammte die Musik für das 1., 2. und 5. Intermezzo; der Komponist des 3. und 4. Intermezzo war Cristoforo Malvezzi. Die Bühnenbilder und die Ausstattung des Theatersaales in den Uffizien stammte von Bernardo Buontalenti.

Als der Großherzog Francesco darüber nachdachte[4]), wie er die Verbindung seiner Schwester mit dem Haus der Este feiern sollte, hatte er das Gefühl, daß die Vergnügungen, die man bei früheren Gelegenheiten dieser Art den Gästen geboten hatte, die Tornei, Sbarre, Bufolate und Mascherate, schon etwas abgenützt

---

*) Dies ist der erste Teil einer Arbeit, die sich mit dem bühnenbildnerischen Wirken Buontalentis befaßt. Im folgenden Heft wird die Festlichkeit von 1600 behandelt.

[1]) Primärquelle: [Bastiano de' Rossi] Descrizione / del magnificentiss. / apparato. / E de' maravigliosi intermedi / fatti per la commedia / rappresentata in Firenze / nelle felicissime Nozze degl' Illustrissimi, / ed Eccellentissimi Signori / il Signor Don Cesare D'Este. / e la Signora Donna / Virginia Medici. / In Firenze, Appresso Giorgio Marescotti. / l'Anno. MDLXXXV. / Con licenza de' Superiori.

[2]) Die Chronik der Ereignisse im „Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596" herausgegeben von Gius. Odoardo Corazzini (Firenze 1900), S. 249—250.

[3]) A. Solerti, Gli Albori del Melodramma (Milano-Palermo-Napoli, 1904—1905), II, 6—14.

[4]) Die folgende Darstellung folgt Rossis „Descrizione".

waren. Er wollte etwas Neues bieten und darunter verstand er die Aufführung einer Komödie mit Intermezzi, wie sie prunkvoller noch nie gegeben worden waren, also „senza alcun riguardo di spesa". Lapini berichtet denn auch in seinem Tagebuch, daß die Theateraufführung 25.000 Scudi gekostet hat[5]). Francesco hatte selbst die beiden Männer gewählt, auf deren Schultern die Last des Unterfangens ruhte, den Grafen Bardi di Vernio, von dessen Camerata die antikisierenden Reformbestrebungen auf dem Gebiete des musikalischen Dramas ausgingen, und Bernardo Buontalenti, den großen Architekten und Ingenieur, der sich schon bei früheren Anlässen als Kostümschöpfer bewährt hatte und der nun Gelegenheit hatte, zum erstenmal für die szenische Gesamtgestaltung verantwortlich zu zeichnen[6]). Buontalenti suchte sich unter den verfügbaren Künstlern und Handwerkern die geeignetsten aus: mehr als 400 Personen sollen an dem Unternehmen beteiligt gewesen sein[7]). Graf Bardi leitete selbst die künstlerischen Proben („esercitazione"), die die längsten und intensivsten waren, die man in Florenz je gehabt hatte[8]).

Die Aufführung fand im Saal der Uffizien statt[9]), den Cosimo I. für solche Anlässe hatte bauen lassen. Der Saal hatte eine Länge von 95 Ellen, eine Breite von 35 und eine Höhe von 24. Der Boden neigte sich gegen die Bühne zu um $2^1/_8$ Ellen, so daß die Zuschauer einen ungehinderten Ausblick auf die am unteren Ende der Halle gelegene Bühne hatten[10]). Die Bühne selbst nahm 20 Ellen der Totallänge des Saales in Anspruch. Entlang den Längsseiten des Saales und an der der Bühne gegenüberliegenden Breitseite hatte Buontalenti sechs gradi aufgerichtet, das heißt in der italienischen Terminologie der Zeit, er hatte ein Teatro geschaffen. In der Mitte der Halle, 30 Ellen von der Bühne entfernt, erhob sich ein Podium („palco"), das 12 Ellen im Quadrat maß und sich vorne 58 cm über dem Saalboden erhob. Dieser Platz für die Fürstlichkeiten war mit dunkelrotem Samt ausgelegt und reich mit Gold verziert. Zwischen dem fürstlichen Podium und den gradi waren Bänke für die männlichen Gäste aufgestellt. Die Damen saßen auf den mit kostbaren Teppichen bedeckten sechs Stufen, die an den drei Wänden entlang liefen. Vor den gradi hatte Buontalenti in gleichen Abständen 24 Pyramiden aufgestellt, die den Eindruck erweckten, sie wären aus Metall hergestellt. Da der Saalboden sich senkte, wuchs die Höhe der Pyramiden gegen die Bühne zu, und die höchste maß 5 Ellen. Auf der Spitze jeder Pyramide stand eine Vase, in der weiße Wachsfackeln brannten, die den Saal erhellten, ohne den Ausblick auf die Bühne zu behindern. Die Vasen schienen — hier war alles Schein! —

---

[5]) Lapini, Diario, S. 250.

[6]) Rossi, S. 1 verso, nennt Buontalenti „architettore eccellentissimo, e nell'opere dello'ngegno, e di matematica, e d'altro, da agguagliarsi agli antichi: e che con viuezza del suo intelletto, alquale niuna cosa impossibile è faticosa . . ."

[7]) Rossi, S. 2 recto.

[8]) A. a. O.

[9]) Rossi, S. 2 verso: „nella magnifica ed eccellentissima fabrica, che in Firenze de' Magistrati s'appella". Nach Filippo Baldinucci, „Notizie" in Opere, VIII, 41, lag das Theater „sopra gli Ufizi nuovi dalla parte di verso la Piazza del Grano".

[10]) Die Maße werden von Rossi, S. 2 verso, angegeben. Die Florentiner Elle (braccio) betrug 58 cm.

aus Serpentinstein gemacht zu sein. Zwischen den Pyramiden befanden sich die Treppenzugänge zu den gradi. Über den Sitzstufen erhob sich eine Galerie, deren Docken aus feinstem Marmor gemeißelt zu sein schienen (!). Zwischen den Säulen des Geländers befanden sich, über den Saal verteilt, zehn Springbrunnen, die gleichfalls den Eindruck erweckten, aus Stein zu sein. Über jedem goldverzierten Brunnen eine Knabenstatue (wiederum Marmor- oder Metallimitationen). Über der Galerie erhob sich ein Spalier aus blühenden Myrten. Darüber befanden sich üppige Blattpflanzen mit Früchten behangen, und zwischen dem Laubwerk Hasen und Rehe. Auf den Pflanzen selbst saßen Vögel, einige, die sich zum Flug anschickten, andere, die sich gerade aufgesetzt hatten, um zu singen; einige Vögel schwirrten in der Luft. Das Treibhausspalier war in Vierecke gegliedert, und die Abschnitte waren durch Säulen markiert, auf deren Spitzen sich vergoldete Körbe mit Früchten befanden. Diese Körbe hatten, abgesehen von ihrem ästhetischen Wert, auch die Funktion, das von den Armleuchtern tropfende Wachs aufzufangen, so daß es nicht auf die unten sitzenden Damen fallen konnte. Die Körbe enthielten auch eine Überraschung: als die Fürstlichkeiten ihre Plätze eingenommen hatten, flogen aus den Körben lebende Vögel heraus. Die Ausstattung des Saales wurde vervollständigt durch Laub- und Früchtegewinde, die sich über die Mitte des Saales von Fenster zu Fenster schwangen, und durch Götterbilder, die man vor die geschlossenen Fensterläden gestellt hatte. Die heidnischen Gottheiten (Apollo, Merkur, Bacchus usw.) waren sozusagen aus Neugierde durch die Fenster hereingekommen, um dem Medici-Schauspiel beizuwohnen[11]). Die Decke des Saales hatte Rosetten- und Wappenverzierungen. Von jeder Rosette hing ein Beleuchtungskörper, der von sechs Harpyen gebildet wurde, von denen jede drei Fackeln trug. Insgesamt 96 Harpyen mit 288 Fackeln. An den zwei Punkten, wo die gradi die Bühne berührten, stand je eine gemalte Figur von sechs Ellen Höhe: der Flußgott Po auf der einen Seite, der Arno auf der anderen. Die Gäste betraten den Saal durch einen Bogen, über dem zwei reizende Knaben ein Wappenschild hielten.

Die Bühnenwand wurde oben durch einen ornamentalen Fries abgeschlossen, auf dem sich nackte Kinder zwischen Girlanden tummelten. Der Vorhang war aus rotem Samt und offenbar zweiteilig. Als der Großherzog das Zeichen zum Beginn der Vorstellung gab, fielen die Vorhänge herab. Rossi spricht von „cadere", fügt jedoch hinzu, daß die Vorhanghälften sich im Herabfallen in zwei seitliche Bordüren verwandelten, die nun rechts und links den Abschluß der Bühne bildeten[12]). Neben jeder Stoffbahn stand eine Figur aus nachgemachtem Marmor: die Personifikation der Architekturkunst auf der einen Seite, auf der andern die Perspektivkunst mit der Devise: „Betrug durch Schatten — aber auch ich zeige die Wahrheit."

---

[11]) Der Gedanke stammt von Rossi.

[12]) Rossi spricht, S. 4 verso, im Plural von „Vorhängen": „le cortine, che copriuan la Scena, e parue, che si conuertissero in due ricchissimi, e gran panni di velluto rosso, con bellissimi, e gran napponi d'oro, e di seta, che eran dall'vna, e dall'altra banda."

Die die Unterbühne verdeckende Vorderwand war mit drei Treppen bemalt, aber so realistisch, daß die Zuschauer sich vornahmen, nach der Vorstellung über diese Treppen auf die Bühne zu steigen. Außerdem waren drei Brunnen aufgemalt. Vor den Treppen lagen zwei wilde Löwen, die die Zugänge gleichsam bewachten. Die Bühne erhob sich 5 Ellen über dem Saalboden[13]).

Florentiner Stadtansicht

Das erste Bühnenbild zeigte Florenz, Ort der Handlung in Bardis Komödie. Man erblickte die Kuppel des Domes, den Campanile, die Uffizien, den Palazzo Vecchio mit seinem charakteristischen Turm, die Loggia de' Pisani, die Kirche von Santa Maria Novella und die Arkade von San Paolo. Die Gebäude waren so realistisch nachgeahmt, daß man sie für wirklich halten konnte. Rossi rühmte den Aufriß und die besondere Beleuchtung, die der Architekt den Gebäuden gegeben hatte[14]). Alles wirkte zusammen, um den Sinnentrug vollkommen zu machen und dem Bild eine bisher unbekannte Tiefe („sfondato", „lontananza") zu geben. Hier und dort bewegten sich Menschen über die Bühne, einige zu Fuß, andere zu Roß, und dann wieder Kutschen — „tutte finte", aber man hatte den Eindruck voller Wirklichkeit. Dazu kam, daß der Bühnenhimmel („il Cielo della Prospettiua") die Farbe der Morgenröte hatte, und Rossi mußte an Boccaccio denken, für den die Farben des Sonnenaufganges zwischen Scharlachrot und Orange lagen. Schließlich sei noch erwähnt, daß aus Buontalentis Schornsteinen parfümierter Rauch aufstieg, der sich in den Zuschauerraum hineinzog. Indessen spielten verborgene Musiker eine süße Symphonie, die das erste Intermezzo einleitete.

Graf Bardi hatte ursprünglich beabsichtigt, in den sechs Intermedien eine zusammenhängende Fabel darzustellen. Er ließ die Idee jedoch fallen, um größere Abwechslung bieten zu können. Aber schließlich lag den sechs Zwischenspielen, die den Gästen vorgesetzt wurden, doch ein einheitlicher Gedanke zugrunde: jedes Intermezzo war auf die Hochzeit Cesares und Virginias ausgerichtet. Im ersten Intermezzo sandte Jupiter anläßlich der Hochzeit die Höchsten Güter auf die Erde, im zweiten wurden die Übel verbannt, im dritten stiftete Flora den ewigen Frühling, im vierten erschien Neptun mit seinen Meereswesen, um den Neuvermählten zu huldigen, im fünften trug Juno das Ihre zur Huldigung bei, und im letzten stimmten die toskanischen Schäfer in den allgemeinen Jubel ein.

1. Intermezzo: die Entsendung der Höchsten Güter

Nachdem der Blick auf Florenz freigegeben war, wurde der Himmel über der Stadt von den drei Horen geöffnet, und eine große, mit den Höchsten Gütern und Hymeneus beladene Wolke erschien in der Mitte. In einer anderen Wolke thronte Jupiter von allen Göttern umgeben. Die Götterversammlung war in perspektivi-

---

[13]) Rossi, S. 18 recto: „cinque, che tanto, e non più, aueua la scena alto il palco."
[14]) Rossi, S. 5 recto, erwähnt, daß Buontalenti der erste gewesen sei, der dafür eine Beleuchtungsmethode gefunden habe.

scher Verkürzung („in iscorcio") angelegt, so daß der Himmel eine Tiefe hatte, die bis in die achte Sphäre zu reichen schien. Die beiden Wolken vereinigten sich, und die Beni betraten den Himmel, wo ihnen Merkur in einem Madrigal den Auftrag gab, sich auf die Erde zu begeben und dort anläßlich der fürstlichen Hochzeit das goldene Zeitalter zu gründen. Merkurs Solo wurde von Violen, Lauten, Gravicembali und einem organo di legno begleitet. Während die Wolke mit den Beni niederstieg, sangen die Insassen ein Madrigal. Als sie den Bühnenboden erreicht hatten, stiegen die Götter aus, und die Wolke verschwand, als ob sie ein Wind verweht hätte. Niemand konnte sagen, wohin sie verschwunden war. Das hatte man in Florenz noch nicht erlebt. Bei früheren Gelegenheiten (1565 und 1569) hatten die Zuschauer beobachten können, wie die leere Wolke zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrte. Außerdem hatte jedermann die Aufhängevorrichtung („appiccagnolo", wörtlich: den Haken) gesehen. Nach dem Verschwinden der Wolke gingen die Beni ab — „per diuerse strade per la Città". Der Prologus kam heraus und gab das Zeichen zum Beginn von Bardis Komödie.

Rossi gibt eine detaillierte Beschreibung der im ersten Intermezzo verwendeten Kostüme für die Götter (Jupiter, Saturn, Apollo, Mars, Merkur, Venus, Amor, Pallas, Diana, Hymeneus) und die Beni (Tugend, Ehre, Glaube, Schönheit, Jugend, Vergnügen, Glück, Gesundheit, Friede und Erfolg). Ohne auf die Kostüme hier im einzelnen einzugehen sei bemerkt, daß alle Mitwirkenden goldblonde Perücken trugen, daß hauptsächlich Atlas, feinster Zindel und Goldstoffe verarbeitet worden waren und daß es kaum ein Kostüm gab, das nicht durch Schleiereffekte seine besondere Note erhielt. Edelsteine, Perlen und Kameen fanden in reichstem Maße Verwendung. Daß Jupiters Krone damit verziert war, durfte man erwarten. Aber auch der Federbusch, der den Helm des Kriegsgottes überragte, war noch mit Edelsteinen besetzt. Die lohfarbene Atlasmütze des Saturn hatte nicht nur Pelzverbrämung, sondern auch Edelstein- und Goldornamente. Apollos Köcher war vergoldet und mit Edelsteinen besetzt, und seine Stiefel zierten nicht nur Edelsteine, sondern auch Schleier. Die Göttinnen stellten, soweit sie es mit ihrem mythologischen Ruf vereinbaren konnten, ihre Brüste zur Schau. Vergnügen und Amor, von hübschen Knaben dargestellt, erschienen in einer Lederhülle, die Nacktheit vortäuschte. Was die Farben betrifft, so arbeitete Buontalenti mit starken Kontrasten. Apollo mit goldener Gesichtsmaske trug ein Brustgewand aus fleischfarbenem Atlas mit Ärmeln aus Goldstoff und grüner Seide; das Überkleid war aus gelb und türkisfarbig schillerndem Zindel, der Mantel aus hellblauem Samt, die Beinkleider aus Silberatlas, und im übrigen reiche Schleiereffekte.

2. Intermezzo: die Verdammung der Übel

Nach dem ersten Akt von Bardis Komödie begann das zweite Intermezzo, das in das Reich des stygischen Jupiter führte. Wie durch Zauber („quasi miracolosamente") erschienen auf der Bühne Felsen und zugleich die monströsen Figuren der Übel. Diese Mali setzten sich im Halbkreis auf die Felsen, wo sie durch Gebärden ihren Schmerz zum Ausdruck brachten: Undankbarkeit, Betrug, Neid,

Zwietracht, Zorn, Hunger, Pest, Krieg, Wut, Schrecken — sie waren alle melancholisch, weil sie im Hinblick auf die Florentiner Hochzeit von der Erde verbannt und zum Leben im Hades verurteilt worden waren. Nun öffnete sich plötzlich der Bühnenboden („in vno stante fu veduta la terra aprirsi"), und während die Felsen dahinter verschwanden, öffnete sich eine schreckliche Höhle, in deren Hintergrund die Stadt des Dis im Feuerschein erschien. Überall Flammen und Rauchwolken und trübe Sümpfe und schlammige Fluten. Auf den Zinnen der brennenden Türme heulten gellend die Furien und schwangen wirre Schlangenknäuel. Was die Zuschauer hier sahen, war die Szene, wie sie Dante im neunten Gesang seiner „Hölle" geschildert hatte. Nun tauchten zwei mißgestaltete Teufel auf, die eine Schar von 20 Teufeln anführten. Sie trugen scheußliche Masken, hatten grün-schwarze Haare und steckten in Lederkostümen, die Nacktheit vortäuschten. In den Händen hielten sie Pechfackeln, die der Szene ein gespenstisches Aussehen gaben. Ein Nachen durchfurchte den bleifarbenen Schlamm. Der Fährmann war Phlegyas, den Bardis Zuschauer aus dem achten Gesang von Dantes „Hölle" in Erinnerung hatten. Ein schrecklicher Alter mit struppigem Bart, nackt und mit Flammen bedeckt, sang er ein Lied, nachdem er seinen Kahn zum Stillstand gebracht hatte. Die angemessene Begleitung besorgten Trombonen und Baßviolen. Dann machte er den Nachen bereit, um die Mali aufzunehmen. Während er mit den Ketten rasselte, sangen die Übel ein Klagemadrigal. Phlegyas hatte Schwierigkeiten, sein Schiff zu steuern. Sooft er sein feuriges Ruder in die stygischen Fluten tauchte, stieg Rauch auf. Die Strömung trug ihn bald hierhin, bald dorthin. Buontalenti, der es sich hätte weit einfacher machen können, scheute offenbar keine Mühe. Schließlich wurde das Boot festgemacht, und die Mali wurden zur Einschiffung gezwungen. Die Übel heulten im Nachen, als Phlegyas abfuhr; die Teufel stürzten ihnen nach; die Stadt des Dis wurde verschlungen; die Höhle schloß sich. Damit endete das zweite Intermezzo.

Rossis Beschreibung der Kostüme verrät eine Allwissenheit auf diesem Gebiete, die er beim Publikum nicht voraussetzen konnte. Er hatte jedes einzelne Kostüm vor der Aufführung mit Muße betrachtet. Vom Zuschauer durfte man nicht erwarten, daß er die Identifizierung aller Mali werde durchführen können. Die Allegorie der Zwietracht bereitete freilich keine Schwierigkeiten, da ihr Buontalenti die Merkmale gegeben hatte, die man von ihr erwarten konnte: ein Teil der Haare aus Gold, der andere aus Silber, zum Teil geordnet, zum Teil aufgelöst. Die Farben des Atlaskostüms so mannigfaltig wie möglich: rot, gelb, lohfarben, silbern, dunkelblau und rosa. Unter dem Arm hielt sie Prozeßakten und in der Hand Bücher und Schriften. Die ikonologisch Geschulten mögen die Figur, die den Kopf eines Nilpferdes trug, für die Allegorie der Undankbarkeit gehalten haben, so wie sie den Rhinozeros-Kopfputz wohl mit dem Zorn in Verbindung gebracht haben. Schwieriger war es schon, den Furore vom Terrore zu unterscheiden, obschon der letzte einen Löwenkopf trug und der erste nur einen krausen Haarwust. Der Betrug war eine hübsche Blondine in violettem Atlasgewand, die ihre wahre Natur nur durch den Skorpionenschwanz zum Ausdruck brachte. Neid, Hunger und Pest waren mehr oder minder alte Vetteln mit Hängebrüsten.

3. Intermezzo: die Stiftung des ewigen Frühlings

Zunächst erschien eine Landschaft mit Bergen, Feldern, Seen und allen Arten von Bäumen. Doch war alles trocken, wüst und unbelaubt. Einige der Bäume waren verdorrt, andere vom Sturm gebrochen. Da erschien vom Westen her aus einer Höhle Zephyrus mit seiner Braut Flora. Langsam bewegten sie sich zur Bühnenmitte, wo Flora, von einer Laute und Harfe begleitet, ein von Malvezzi komponiertes Solo sang. Zephyrus antwortete ihr kurz, indem er das Nahen des Frühlings ankündigte.

Und schon kam Primavera mit ihrem Gefolge von zwei Amoretten, drei leichten Lüftchen („Aurette"), zwei Nymphen, zwei Satyrn, den Halbgöttern Pan und Priapus. Das Frühlingsgelichter begann zu tanzen, während sich die Bäume à=vista langsam belaubten. Alles wurde grün, und die Flüsse und Seen füllten sich mit Wasser. Die Nachtigallen begannen zu schlagen, und andere Vögel sangen zur Begleitmusik von Lauten, Harfen, gedämpften Kornetten, Trombonen und Dulz=flöten. Unterstützt vom Chor der Nymphen und Satyrn sang Primavera ihr Madrigal, in dem sie die Ankunft des Frühlings mit Cesare und Virgina in Zu=sammenhang brachte. Die tanzenden und singenden Nymphen hatten das letzte Wort. Dann verschwanden der Frühlingsschwarm und die Landschaft, und die Zuschauer waren verblüfft, weil sie sich die rasche technische Verwandlung nicht erklären konnten[15]). Und schon sah man wieder das Florentiner Stadtbild, in dem der dritte Akt von „Amico fido" gespielt wurde.

Die Kostüme der Flora, Primavera und der zwei Nymphen waren aufs reichste mit Blumenmotiven geschmückt. In den blonden Haaren glitzerten Perlen, Edel=steine und Metallplättchen, von Schleiern umweht. Die Schönheit der Brüste wurde freigebig zur Schau gestellt. Pan erschien im Ledergewand, also nackt. Er hatte einen langen Bart und die Ohren und Hörner eines Ziegenbockes. Die Beine steckten in schwarzen Lederhüllen, und die Füße waren gespalten wie die einer Ziege. Er trug einen Fellmantel. In der Linken hielt er einen Knotenstock, in der Rechten eine Hirtenflöte.

4. Intermezzo: der Triumph der Meeresgötter

Vom Florenz des dritten Aktes wurde das Publikum an die Meeresküste ge=führt. Am äußersten Rand der Bühne („nell' estremità del palco") erhoben sich „subitamente" unwegsame Klippen, zwischen denen echte Quellen rieselten, von Korallen, Muscheln und Sumpfpflanzen umrahmt. Zwischen den Felsen tauchte Thetis auf, während Tritonen und andere Meereswesen einen Reigen bildeten. Alle trieften, als sie an die Oberfläche kamen, und die Ungeheuer spritzten parfü=miertes Wasser aus ihren Tritonsmuscheln. Thetis' Gefolge lagerte sich auf den Klippen, und die Göttin rief in ihrem Solo Neptun herbei. Nun wurde die ganze

---

[15]) Rossi, S. 16 recto: „ne si vide in che maniera ... la gran macchina del giardino si potessero, senza veder come, leuarsi con tanta prestezza dauanti agli occhi de'mar=auigliati ragguardatori."

Bühne mit den natürlichsten Wogen überflutet („Tutta la scena era circondata dall' onde, le quali agitantesi si mostrauan naturalissime"). Neue Meeresungeheuer tauchten auf, die mit geblähten Backen, schuppigen Ohren und wilden Augen das Meer aufpeitschten, so daß die Schiffe in der Ferne auf den Wogen tanzten. Neptun kam hoch und schüttelte das Haupt und den Dreizack im Zorn. Von Lauten, Harfen, Trombonen und Querflöten begleitet sang er ein Madrigal, durch das er die Herstellung der Meeresstille anordnete. Die zwölf Seenymphen, die sich auf dem Wagen des Gottes befanden, gaben den Befehl an die Ungeheuer weiter, die daraufhin untertauchten, wodurch Stille eintrat. Die Najaden stiegen von Neptuns Wagen in zwei Gruppen ans Land. Während ihres Wechselgesanges verschwanden die Klippen, an deren Stelle eine blumige Aue trat, auf der die Nymphen Blumen pflückten. Inzwischen konnten die Zuschauer den Wagen Neptuns bewundern. Der carro war zehn Ellen hoch und ebenso breit. Man war verblüfft, einen so hohen Wagen aus einer Unterbühne kommen zu sehen, die nur fünf Ellen hoch war. Die Maschine hatte die Form einer Muschel, auf deren Spitze Neptun stand und unter ihm auf Stufen die Najaden. Die Muschel hatte die Farbe eines dunklen Saphirs. Das vergoldete Gestell war mit Korallen, Perlen und Schnecken verziert. Auch hatte Buontalenti vier Bildkompositionen angebracht, deren Einzelheiten vom Publikum allerdings nicht bewundert werden konnten. Rossi beschreibt die Darstellungen: auf einem der Bilder wurde Amymone von einem Satyr belästigt, und Neptun erschien als Retter. Ein anderes Bild fabelte von der Flucht Amphitrites und ihrer Rückkehr zu Neptun. Schließlich sah man die Überschwemmung der Stadt Theben. Zweifellos stärker beeindruckt waren die Zuschauer jedoch von den vier Pferden, die den Wagen des Meeresgottes zogen. Diese künstlichen Pferde waren durchaus imstande zu tun, was man von lebenden Pferden erwartete: sie wieherten, kauten schaumbedeckte Zügel und pflügten das Wasser mit ihren Vorderbeinen. Ehe die Pferde, von Neptun gezügelt, zum Stillstand kamen, hatten auch die Räder des Wagens die zu erwartenden Umdrehungen gemacht. Nachdem einige der Nymphen Blumen gepflückt und andere glitzernde zappelnde Fische geangelt hatten, kehrten sie auf den Wagen zurück, der nun zu sinken begann. Rossi lobte den Bühnenbildner, weil sich der Wagen ohne Knarren ins Meer senkte, ein Geräusch, das man sonst bei solchen Gelegenheiten immer zu hören bekam („come in sì fatte cose suole auuenire"). Sobald die Nymphen den Wagen bestiegen hatten, verwandelte sich die Wiese wieder in die Felsen des Anfangs mit Thetis und ihren Meeresgöttern, die im Wasser herumschwammen und sich gegenseitig bespritzten.

Thetis hatte dunkelblaue Haare, geschmückt mit Perlen und Korallen. Auf der Spitze des Ninfale trug sie eine silberne Muschel, in die zwei große Korallenzweige gesetzt waren. Von der Muschel hingen viele blaue Schleier bis auf die Schultern herab. Eine Schilfrohrgirlande fand auch noch Platz. Das Kostüm war aus hellblauem dünnem Taffet, ringsum mit Goldbesatz und Meeresemblemen verziert. Die entblößten Brüste waren von einem ornamentalen Band eingefaßt, und darüber lagen Schleier. Sie war bis zum Schamhügel herab nackt. Die Fußbekleidung war in Gold und Blau gehalten und durch blaue Schleier und See-

ornamente aufgelockert. Die zwölf Najaden unterschieden sich von Thetis durch die größere Dezenz ihrer Kostüme. Die Tritonen und Tritoninnen hatten blaue, mit Silberschuppen besetzte Schwänze und trugen offenbar Masken.

5. Intermezzo: Juno mit Nymphen

Am Ende des vierten Akts der Komödie verfinsterte sich der Himmel über Florenz. Aus den Wolken zuckten Blitze. Dann erschien eine helle Wolke mit einem von zwei Pfauen gezogenen Wagen, in dem Juno, Iris und vierzehn Nymphen saßen, von denen eine die Sirene des Tages, die andere die der Nacht darstellte; die übrigen zwölf Nymphen trugen als Kopfschmuck die Tierkreiszeichen. Während die Pfauen mit ihren Schwänzen ein Rad schlugen, saß Juno erhöht wie auf einem Richtersitz und unter ihr auf Stufen die Nymphen. Der Wagen war vergoldet, und die Speichen der Räder blitzten wie Sonnenstrahlen, während sie sich drehten. Die Blitze fielen wie leuchtende Pfeile, und es regnete und hagelte. Schließlich endete der Sturm, und ein Regenbogen bildete sich in natürlichster Weise um die Juno-Wolke. Von Lauten, Harfen und Gravicicembali begleitet, forderte Juno ihre Nymphen auf, den Himmel aufzuheitern — im Hinblick auf die Hochzeit im Hause der Medici. Während die Nymphen sangen, heiterte sich der Himmel auf. Die Wolke mit Juno und den Nymphen verschwand durch ein wahres Zauberkunststück Buontalentis: sie schien sich in die Tiefe der Bühne zu verlieren und wurde schließlich durch eine kleinere Wolke ersetzt, in der sich dieselben Personen zu befinden schienen, die die große Wolke bevölkert hatten. — Juno und Iris trugen im Grunde das traditionelle Nymphenkostüm, Jupiters Gattin hatte allerdings eine Krone auf dem Ninfale. Die zwölf Nymphen waren in vier Gruppen eingeteilt. Die Tierkreisgruppe des Frühlings trug Blumenornamente, die Sommergruppe goldene Ähren, die Herbsttrias Früchte, und die drei winterlichen Nymphen hatten Schneeflockenschmuck.

6. Intermezzo: Pastorales Nachspiel

Die Bühne verwandelte sich in eine Blumenwiese mit Waldbeständen. Neben einer Grotte stand ein prächtiger Palast, umgeben von eingestürzten Höhlen. Die Tannen, Zypressen, Kastanienbäume und Eichen schienen mit ihren Wipfeln den Himmel zu berühren. Durch den Wald bewegten sich künstliche Tiere, deren Bewegungen die Zuschauer mit einer Mischung von Bewunderung und Vergnügen verfolgten. Dann erschienen zwei Gruppen von toskanischen Schäfern und Schäferinnen, neunzehn in jeder Gruppe, die eine Ballata sangen. Lauten, Harfen, Dulzflöten, Schalmeien, Baß-, Sopran- und Tenorviolen, Flöten, Querflöten, Trombonen, gerade und gewundene Kornette, Rebecs und große Flöten sorgten für die von Bardi geschaffene Begleitung. Noch während des Chorgesanges kam die Maga von Fiesole aus dem Palast, wahrscheinlich von der noch nie gehörten Melodie angezogen. Die Maga steuerte ein Madrigal bei, das auf die fürstliche Hochzeit Bezug nahm. Die Aufführung endete mit Gesang und Tanz der Schäferpaare. Vier Schäfer, die Pastori Eroi, und vier Schäferinnen waren in Phantasie-

kostüme gekleidet, während die übrigen einfacher kostümiert waren. Aber selbst für diese der toskanischen Lokaltracht angenäherten Kostüme waren Atlas, Taffet und Gold- und Perlenschmuck verwendet worden.

Handzeichnungen oder Stiche zu den Intermedien von 1586 sind nicht erhalten. Aby Warburg[16]) hat versucht, eine von Buontalenti signierte Federzeichnung mit dem ersten Intermezzo in Zusammenhang zu bringen. Das Blatt zeigt Jupiter auf einer Wolke thronend und auf vier weiteren Wolken verteilt achtzehn Gottheiten. Auf der Bühne stehen die Musen mit Apollo (?) und Pallas (?). Im Bühnenzentrum ein großer Adler, zwischen dessen Flügeln fünf Putten sichtbar sind. Da im ersten Intermezzo weder die Musen noch der Adler in Erscheinung traten, nahm Warburg an, daß sich Buontalentis Zeichnung auf eine ursprüngliche Idee für das erste Intermezzo bezog, eine Idee, die Bardi dann fallen gelassen hat, als sein Jupiter statt der Musen die Beni auf die Erde sandte.

Zum Abschluß ein paar Beobachtungen über die technischen Probleme, die Buontalenti zu lösen hatte. Seine Bühne hatte eine Tiefe von 20 Ellen bei einer lichten Breite von 35. Die Maße der Proszeniumsöffnung lassen sich nicht bestimmen. Die Höhe der Unterbühne ist gesichert: 5 Ellen. Da wir für den Puttenfries wohl eine Höhe von zwei Ellen annehmen dürfen, blieb bei einer Saalhöhe von 24 Ellen eine Proszeniumsöffnung von etwa 17 Ellen Höhe. Gegen den Hintergrund zu verringerte sich die Höhe der seitlichen Dekorationsstücke, so daß Buontalenti einen Schnürboden gewann für seine Maschinerie, für die Winden, Rollen und Gegengewichte, die die Wolkenerscheinungen des ersten und fünften Intermezzos ermöglichten. In der Unterbühne befanden sich die Zahnstangen und Kurbeln, durch die der Wagen des Neptun in die Höhe gehoben wurde, vielleicht nach einem Verfahren, das Sabbattini für das Emporwachsen eines Berges beschreibt („Pratica", II. Buch, 24. Kap.). Für das Höllenbild des zweiten Intermezzos trat wohl die große Versenkung in Aktion, die Sabbattini für Höllendarstellungen empfahl (II. Buch, 23. Kap.). Es läßt sich nicht mehr feststellen, welcher Methode sich Buontalenti bei der Meeresszene bediente. Sabbattini erklärte drei Methoden (II. Buch, 27. bis 29. Kap.), von denen die erste hier nicht anwendbar war, da Personen zwischen den Wellen auftauchen mußten. Jedenfalls waren das zweite und dritte Drittel der Bühne gegen den Hintergrund zu, der „hintere Graben" (Furttenbach), der „Wasserfläche" zugewiesen, während das erste Drittel am vorderen Bühnenrand zunächst Klippen, dann eine Blumenwiese, und schließlich wieder Klippen darstellte. Als Prinzip hat zu gelten: Was Buontalenti 1586 in Florenz gezeigt hat, konnte mit der von Sabbattini später beschriebenen Maschinerie technisch bewältigt werden. Das besagt aber nicht, daß Buontalenti nur Lösungen verwendet hat, wie wir sie in Sabbattinis Handbuch beschrieben finden. Ein Könner vom Range Buontalentis mag eine Reihe von Erfindungen gemacht haben, von denen der biedere Praktiker Sabbattini, der noch 1638 die Kulissen ignorierte, keine Ahnung hatte.

---

[16]) A. Warburg, „I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589" in: Gesammelte Schriften (Berlin 1932), I, 425.

Wir sind durchaus auf Vermutungen angewiesen, wenn wir eine Antwort suchen auf die Frage, welche Methode Buontalenti für seine offenen Verwandlungen angewendet hat. Rossi machte darüber nicht einmal Andeutungen und betonte lediglich die Schnelligkeit, mit der sich die szenischen Transformationen vollzogen. Man sollte ernsthaft die Möglichkeit erwägen, daß Buontalenti bereits mit Kulissen (im Sinne von: flachen Rahmen) arbeitete und auf diese Weise seine à-vista Verwandlungen durchführte. Totaler Szenenwechsel, mit veränderten Seiten und Hintergrund, fand im 2., 3., 4. und 6. Intermezzo statt. Das erste und fünfte Intermedium spielte sich in der teilweise durch Wolken verdeckten Florentiner Hauptdekoration ab. Zusätzliche szenische Veränderungen kamen im zweiten, dritten und vierten Zwischenspiel vor: im zweiten entfaltete sich die Stadt des Dis aus der anfänglichen Felsenlanschaft, im dritten veränderte sich die ausgetrocknete Gartenszene in eine Frühlingslandschaft, im vierten waren erst Klippen im Vordergrund, dann eine blumige Wiese und schließlich wieder Klippen, jedesmal mit dem Meer als Hintergrund.

Der Großherzog mag erleichtert aufgeatmet haben, als die Vorstellung zu Ende war. Keiner der Festgäste ahnte, daß Ferdinando nur zögernd das Zeichen zum Beginn der Vorstellung gegeben hatte. Er hatte nämlich auf Grund einer Weissagung den Verdacht gehegt, der Saal werde während der Vorstellung zusammenstürzen. Während sich seine Gäste versammelten, war er persönlich in die unter dem Saal gelegenen Räume der Stadtbehörden gegangen und hatte nicht nur alle Zimmer, sondern auch die Wandschränke und Bücherregale inspiziert auf der Suche nach verborgenen Sprengstoffen. Nachdem er sich davon überzeugt hatte, daß alles in Ordnung war, ließ er die Räume absperren und Wachtposten vor den Türen Aufstellung nehmen. Dann kehrte er in den Saal zurück, und die Vorstellung konnte beginnen[17]).

II. Die Intermezzi von 1589

Anlaß der Festlichkeiten war die Vermählung des Großherzogs Ferdinando Medici mit Christine von Lothringen[1]).

---

[17]) Wir lernen diese Einzelheiten aus Settimanis handschriftlichem Tagebuch, mitgeteilt von Corazzini in seiner Ausgabe von Lapinis Diario, S. 250, Anm. 1.

[1]) **Primärquellen:**

(Bastiano de Rossi) Descrizione / dell' Apparato, / e degl' Inter- / medi. / Fatti per la Commedia rappre- / sentata in Firenze. / Nelle nozze de'Serenissimi Don Ferdinando / Medici, e Madama Christina di / Loreno, Gran Duchi di / Toscana. / In Firenze. Per Anton Padovani. M. D. LXXXIX.

Diario / descritto / da Giuseppe / Pavoni / Delle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici, & la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana. / Nell quale con brevità si esplica il Torneo, la Bataglia navale, la Comedia con gli Intermedi, & altre feste occorse di giorno in giorno per tutto il dì 15. di Maggio. MDLXXXIX. Alli molto Illustri, & miei Patroni osservandiss., li Signori Giasone, & Pompeo fratelli de' Vizani. / Stampato in Bologna nella Stamperia di Giovanni Rossi, di permissione delli Signori Superiori. 1589.

Der Festkalender

30. April: Feierlicher Einzug der Braut in das festlich geschmückte Florenz. Am Abend ein Bankett.

1. Mai: Bauernburschen aus Pretola brachten unter Musikbegleitung einen mit Pfingstgrün dekorierten Maibaum in die Stadt, eine Huldigung für die Neuvermählten. Am Abend musikalische Darbietungen und Gesellschaftstanz.

2. Mai: Aufführung der Komödie „La Pellegrina" (des Girolamo Bargagli) durch die Intronati, eine Schauspielergruppe von „giovanni nobili" aus Siena. Ort der Aufführung: das Theater in den Uffizien.

3. Mai: Der Tag der Kreuzauffindung. Der Großherzog und seine Braut gingen zur Kommunion. Gegen Abend fuhr Christine in einem Wagen zur Kirche Santissima Annunziata, wo das wunderwirkende Bild der Jungfrau enthüllt wurde. Dazu ein Konzert instrumentaler Musik.

4. Mai: Das traditionelle Calzio-Spiel auf der Piazza di Santa Croce mit hundert Turnierteilnehmern, von denen 50, die vom Großherzog bevorzugte Partei, in fleischfarbenen Atlaskostümen antraten, während die andere Hälfte in lichtblau erschien und von der Großherzogin begünstigt wurde. Die Fleischfarbenen verloren galanterweise im Turnier.

5. Mai: Ein Freitag, Christi Todestag. Darum Ruhepause.

6. Mai: Aufführung der improvisierten Komödie „La Zingara" durch die Gelosi-Truppe, im Uffizien-Theater.

7. Mai: Ein Sonntag. Hochamt in San Lorenzo. Abends Ball und Bankett (mit 32 Gängen) im Saal der Fünfhundert. Den ganzen Abend hindurch Instrumentalmusik.

Raccolta di tutte / le solennissime Feste / nel Sponsalitio / della Serenissima / Gran Duchessa / di Toscana / fatte in Fiorenza il mese di Maggio 1589. / Con brevità raccolte da Simone Cavallino da Viterbo. / All' Illustriss. et Reverendiss. sig. Patriarca Alessandrino, Caetano. / In Roma / Appresso Paola Blado Stampatore Camerale 1589.

(Anonym) Li / sontuosissimi / apparecchi, / trionfi, e feste, / fatti nelle nozze / della Gran Duchessa / di Fiorenza: / Con il nome, & numero de Duchi, Prencipi, Marchesi, Baroni, & altri gran Personaggi: postovi il modo del vestire, maniere, & livree. / Et la descrittione de gl' Intermedi rappresentati in una Comedia nobilissima, recitata da gl' Intronati Senesi. / Aggiontovi l'ordine, & modo che s'è tenuto nel Coronare l'Altezza della Serenissima Gran Duchessa. / Stampata in Fiorenza, & in Ferrara per Vittorio Baldini. / Et ristampata in Venetia Per Lodovico Larduccio. 1589. / Con licenza de' Superiori. Si vendono à S. Lucca.

A. Warburg, „I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589" in: Gesammelte Schriften (Berlin 1932), I, 259—300 mit Zusätzen der Herausgeberin Gertrud Bing auf Seiten 394—422, mit Auszügen aus den „Memorie e Ricordi" des Girolamo Ser Jacopi (im Staatsarchiv zu Florenz).

A. Solerti, Gli albori del melodramma (Milano—Palermo—Napoli, 1904—05), II, 17—18: Auszüge aus dem „Diario" des Settimani (im Staatsarchiv zu Florenz).

E. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens 1500—1700 (Berlin 1892), I, 382—85 mit Hinweisen auf die mitwirkenden Musiker in der von Cristofano Malvezzi herausgegebenen „stampa musicale": Canto / Intermedii / et Concerti, / Fatti per la Commedia rappresentata in / Firenze / Nelle Nozze del Serenissimo / Don Ferdinando Medici, / e Madama Christiana di Lorena, Gran Duchi di Toscana. / In Venetia, / Appreso Giacomo Vincenti. / M.D.XCI.

8. Mai: Tierhatz auf der Piazza di Santa Croce. Es wurden Büffeln, Löwen, Stiere, Bären, Tiger und Füchse eingesetzt. Eine Mauleselin erheiterte, ehe sie von Löwen zerrissen wurde, durch ihre Angst die Gemüter der Zuschauer. Auch gab es ein kleines „Satyrspiel": eine Schlacht zwischen Ratten und Katzen, wobei die Ratten siegten. Heiterkeit auf den Galerien.

9. Mai: Prozessionale Übertragung der Gebeine des heiligen Antonio, des ersten Erzbischofs von Florenz, von einer Kapelle in San Marco in eine andere. Doch wurden die Reliquien erst durch die halbe Stadt geführt.

10. Mai: Das Ritterspiel „alla Quintana" (Stechen nach einer Holzpuppe) auf der Piazza di Santa Croce.

11. Mai: Nächtliches Turnier und Seeschlacht im Hof des Pitti Palastes.

12. Mai: Ein Freitag.

13. Mai: Aufführung von „La Pazzia" durch die Comici Gelosi, Uffizien-Theater.

15. Mai: Settimanis „Diario" erwähnt eine Komödienaufführung, die an diesem Tag im Salone de' Magistrati, also im Uffizien-Theater, stattgefunden habe, um den Gesandten der Republik Venedig und anderen, die zu spät eingetroffen waren und der ersten Aufführung nicht beiwohnen konnten, Gelegenheit zu geben, die Vorstellung zu sehen. Aus der Eintragung wird nicht ersichtlich, welche Komödie wiederholt wurde, vermutlich „La Pellegrina"[2]).

Das theatralische Hauptereignis der Florentiner Festwochen war die Aufführung der Komödie „La Pellegrina" des Girolamo Bargagli oder, genauer, der damit verbundenen Intermezzi. Wie im Jahre 1586 hatte auch diesmal der Großherzog Giovanni de' Bardi mit der Erfindung der Ideen für die Zwischenspiele beauftragt. Warburgs geistesgeschichtliche Würdigung[3]) brachte den Nachweis, daß es dem Grafen diesmal gelungen war, einen einheitlichen Plan in den Inhalt der sechs Intermezzi zu bringen; die Wirkung der Musik im Leben der Götter und Menschen bildete den thematischen Zusammenhang. Emilio de Cavalieri war mit der Organisation betraut. Die bühnenkünstlerischen Aufgaben lagen wiederum in den Händen Bernardo Buontalentis.

Die Aufführung fand im Theatersaal der Uffizien statt[4]). Die Anordnung der Sitze war dieselbe wie vor drei Jahren. Wiederum war der Saal „tutta circondata di gradi" (ausgenommen natürlich die Bühnenseite). Das Podium für die Fürstlichkeiten in der Mitte der Halle. Der Schmuck des Saales unterschied sich von dem für das Jahr 1586. Lorenzo Francini und Francesco Rosselli hatten neue Gemälde gemalt. Die Ideen für die neuen Statuen, durch die die verschiedenen

---

[2]) Settimani ist gelegentlich verwirrt. So verlegt er die Aufführung von „La Zingara" in den „gran Salone del Palazzo Vecchio". Als Aufführungsort für „La Pellegrina" gibt er den „Regio Salon grande di Palazzo" an, für den er dann die auf das Uffizien-Theater zutreffenden Maße anführt. Die Settimani-Stellen wurden von Solerti, Gli albori, II, 18, abgedruckt.

[3]) Warburg, S. 425.

[4]) Die folgende Darstellung gründet sich auf Rossi.

Dichtungsarten konkretisiert wurden, stammten von Giovambatista Strozzi[5]). Nicht wenig überrascht waren die Zuschauer, als sich alle Fackeln der Halle scheinbar von selbst entzündeten[6]).

Eine ovale Treppe von 4 Ellen Höhe führte zur Bühne hinauf, die sich auf ihrem höchsten Punkt 5 Ellen über dem Saalboden erhob. Die Bühne hatte diesmal eine Tiefe von 25 Ellen, war also um 5 Ellen tiefer als im Jahre 1586. Die lichte Breite der Bühne kann 35 Ellen nicht überschritten haben. Auf dem Vorderrand der Bühne ruhte eine Balustrade, in deren Docken Lampen eingebaut waren[7]), die den Bühnenboden erhellten. Seitlich wurde die Bühne durch je eine Riesenstatue einer Flußgottheit abgeschlossen: auf der einen Seite der Arno mit dem geflügelten Wappenlöwen und der Lilie, auf der andern die Mosel, die die Heimat der neuen Großherzogin bewässerte. Die Mosel war von Reihern umgeben, und das Reihermotiv zierte auch die 16 Luster (mit je 18 Lichtern) des Saales.

Vor Beginn der Aufführung war die Bühne durch einen roten Hauptvorhang verhängt[8]). Nachdem der Vorhang gefallen war[9]), erblickten die Zuschauer einen gemalten Prospekt, der die architektonischen korinthischen Elemente und die Goldtöne des Zuschauerraumes fortsetzte, so daß sich ein „anfiteatro perfetto" ergab. Dieser Prospekt war offenbar eine Art Spielvorhang, der kurz danach, wie der rote Hauptvorhang, herabfiel und den Blick auf das erste Bühnenbild freigab. Rossis Beschreibung entnehmen wir, daß dem Publikum hier eine Ansicht von Rom geboten wurde und daß es Buontalenti verstanden hatte, mit Hilfe seiner perspektivischen Künste die vornehmsten antiken und modernen Gebäude der Stadt auf die Bühne zu stellen[10]). Weder Pavoni noch der anonyme Berichterstatter erwähnen die römische Perspektive, sondern sprechen von einem „blauen Vorhang"[11]), der den Hintergrund für das Stadtbild abgab.

1. Intermezzo: Die Harmonie der Sphären

Das Vorspiel zum ersten Intermezzo hatte offenbar den römischen Hintergrund. Vorne auf der Bühne stand ein dorischer Tempel aus Quadersteinen. Vom Himmel senkte sich eine Wolke, auf der die Dorische Tonart (Armonia Doria) saß und ihr Madrigal auf einer Laute begleitete. Neben ihr, aber etwas tiefer, als ob sie dem Gesang lauschten, auf jeder Seite drei Damen, die sechs anderen Tonarten (phrygisch, lydisch, mixolydisch, hypodorisch, hypophrygisch und hypo-

---

[5]) Rossi, S. 8, 11—14.
[6]) Ebd., S. 15. Settimani in seinem handschriftlichen „Diario" (V. c. 130) und Filippo Baldinucci in seinen „Notizie" (VIII, 53) erwähnen den überraschenden Effekt.
[7]) Rossi, S. 35: „ogni balustro nascondea un lume."
[8]) Ebd., S. 16: „paramento incarnato"; Pavoni, S. 14: „tela rossa."
[9]) Pavoni, S. 14—5: „mandata giù."
[10]) Rossi, S. 17: „aueua l'Artefice con l'eccellenza dell' arte saputo adombrare il uero, e con lo sfondato allontanarne dagli occhi i più nobili e più superbi edifici antichini e moderni della sourana città."
[11]) Anonymus und Pavoni, S. 15: „tela azurra."

lydisch). Diese sechs „Harmonien" waren mit größter Naturtreue gemalt[12]). Hinter der Wolke leuchteten etliche Sonnenstrahlen hervor. Auch die Wolke machte einen durchaus „echten" Eindruck, und die Zuschauer konnten nicht feststellen, wodurch sie bewegt wurde, als sie sich langsam der Erde näherte und dem Tempel zustrebte, in dem sie schließlich mit der Dorischen Harmonie verschwand. Gleich danach verschwand auch der Tempel (vielleicht in einer Versenkung), und das Bühnenbild änderte sich für die zweite Szene des ersten Intermezzos.

Nach einem „Wechsel der Häuser"[13]) erschien der gestirnte Himmel, auf dem vier Wolken aufzogen, so natürlich nachgeahmt, daß man jeden Augenblick Regen erwarten konnte. Auf diesen Wolken, die sich nahe über dem Boden der Bühne hielten, saßen die acht Platonischen Sirenen, vermehrt um zwei, die der neunten und zehnten Sphäre angehörten. Nach ihrem Madrigal öffnete sich der Himmel an drei Stellen, und aus den drei Öffnungen kamen drei Wolken hervor. Auf der mittleren thronte die Notwendigkeit, die in ihrem Schoß die Spindel des Weltalls hielt. Um sie herum die drei Parzen. Auf den zwei anderen Wolken die sieben Planeten (Luna, Venus, Mars, Saturn, Merkur, Jupiter und Sol) und Astraea. Der geöffnete Himmel im Hintergrund glänzte mit der Helligkeit eines Diamanten, zumindest in seinen höchsten Regionen; etwas tiefer war durch die Farben des Regenbogens der Glanz etwas vermindert. In diesem Himmel befanden sich zwölf Heroen, die paarweise sechs bestimmte Tugenden verkörperten: Gerechtigkeit war durch Numa Pompilius und die ägyptische Königin Isis vertreten; Religion durch Masinissa und eine Vestalin; Frömmigkeit durch Aeneas und ein frommes Mädchen, das von Valerius Maximus erwähnt wird; eheliche Liebe durch Tiberius Gracchus und Porzia; Freigebigkeit durch Hieron, den König von Syrakus, und durch Basa, dessen offenes Herz nach der Schlacht bei Cannae zur Geltung kam; Lucius Siccius Dentatus und Cammilla waren die Repräsentanten der Tapferkeit.

Die Wolken mit den Sirenen stiegen zum Himmel auf und sangen einen Wechselgesang mit den Planeten. Als der untere Teil der Bühne wolkenfrei wurde, strömte Sonnenlicht ein, während der obere Teil des Himmels um so nächtlicher wirkte. Abschließend sangen die Sirenen, Planeten und Parzen ein Madrigal. Dann verflüchteten sich die sieben Wolken, der Himmel schloß sich, die Sterne verblaßten, der ganze Himmel war von Sonnenlicht überflutet, und wie durch Zauberei war eine Ansicht der Stadt Pisa auf die Bühne gestellt. Auf welche Weise war der Szenenwechsel vor sich gegangen? Rossi spricht davon[14]), daß die Wolken des ersten Intermezzos verschwanden, die die Dekoration von Pisa verdeckt hatten. Danach wäre die Ansicht von Pisa hinter der Wolkendekoration aufgebaut gewesen: die Wolken verdeckten („coprieno") das Stadtbild bis zum Szenenwechsel. Pavoni[15]) jedoch beschreibt den Vorgang also: „Et in vn

[12]) Rossi, S. 18—19: „con tal rilieuo dipinte, che elle parean uiue."
[13]) Ebd., S. 19: „in cambio di case."
[14]) Ebd., S. 35: „sparite uia le nugole, che la [Prospettiua] coprieno."
[15]) Pavoni, S. 25.

tratto si voltò la Scena, apparendo in prospettiua la Città di Pisa." Der anonyme Bericht sagt: „subito si uolta la Prospettiua tutta & apparisce la Città di Pisa." Die Verwendung des Verbums „voltarsi" dürfte darauf hindeuten, daß hier ein Drehmechanismus zur Verwendung kam.

Die Idee des ersten Intermezzos, die musikalische Harmonie des Universums, geht auf Vorstellungen zurück, wie sie Plato im zehnten Buch seines „Staates" entwickelt hatte: die diamantene Spindel, die sich im Schoß der Notwendigkeit dreht, und auf deren acht Wirtelringen je eine Sirene steht und einen Ton erschallen läßt, der mit den Tönen der anderen Sirenen harmonisiert, also die Harmonie der Sphären ergibt. Die Moiren, Töchter der Notwendigkeit, sitzen um die Mutter herum und begleiten die Harmonie der Sirenen mit ihrem Lied. Lachesis singt vom Vergangenen, Klotho von der Gegenwart und Atropos von der Zukunft. Auch der Heroenhimmel ist durch Plato vorgeformt, und die dorische Tonart durfte dem Intermezzo praeludieren, weil Plato dieser Tonart, die die Tatkraft fördert, in seinem Reiche einen Platz eingeräumt hatte. Graf Bardi stellte hohe Ansprüche an sein Publikum, und im Grunde konnten ihm nur klassische Philologen Gefolgschaft leisten. Rossis gelehrter Kommentar erschien erst nach der Aufführung. So sind wir denn auch nicht überrascht, daß Pavoni vom Platonischen Universum keine Kenntnis nahm, sondern einfach „il Paradiso" sah[16]). Auch die Armonia Doria hatte er nicht erfaßt, sondern nur „vna donna" gesehen, die auf einer Wolke saß und „molto soauemente" ihr Madrigal sang, das noch dazu in eine Schmeichelei auf das großherzogliche Brautpaar ausklang. Pavoni erkannte natürlich die Planeten, die die ihnen zukommenden Insignien trugen, und auch die Sirenen konnte er identifizieren, wohl weil sie in halben Vogelkostümen steckten. Von Necessitas und den Parzen ist bei ihm jedoch nicht die Rede. Für den anonymen Berichterstatter ist die Armonia Doria einfach eine „Idra", „quale canta sola eccellentissamente". Simone Cavallino da Viterbo sah nur „una donna da angiola vestita" und bewunderte die Sangeskunst der Vittoria Archilei[17]). Schon Warburg hat darauf hingewiesen[18]), daß die aufdringliche Symbolik der Kostümierung nicht einmal von den gebildeten Zuschauern verstanden werden konnte.

Auf alle Einzelheiten der Kostümierung hier einzugehen wäre ermüdend. Ein paar Beispiele seien herausgegriffen. Graf Bardi sah Armonia Doria als eine Frau von ernster Würde. Darum trug sie ein dunkelgrünes Samtkleid mit Ornamenten aus gediegenem Gold. Ihr Gürtel war mit Edelsteinen besetzt. Sieben Edelsteine zierten die goldene Krone. Das Kostüm der Necessitas war durch Horaz (35. Ode des I. Buches) vorgeschrieben. Buontalenti gab ihr einen aschgrauen Ton und im übrigen die Attribute, die sich beim römischen Dichter finden: bronzene Hände, mit denen sie zwei starke Nägel hält, wie man sie braucht, um Balken zusammenzunageln. Auch sah man Keile (die „cunei" des Horaz) und sehr kräftige, aber dünne Fesseln, nach Art der Darmseiten, mit denen man Verbrecher bindet. Die von Horaz erwähnten Haken und das flüssige Blei wurden auf den Thron der

[16]) Ebd., S. 15. [17]) Cavallino, S. 3. [18]) Warburg, S. 281.

Notwendigkeit gemalt. Sie trug ein Gewand aus grauem Atlas mit Silberschmuck und eine Zypressenkrone. Zwischen den Knien hielt sie die diamantene Spindel. Die Parzen waren in weißen Gewändern und trugen Binden um die Häupter. So hatte sie Plato gesehen. Um die Wirkung zu erhöhen[19]), hatte Buontalenti einige Stickereien angebracht. Jeder der Planeten hatte sein besonderes „Haus" und war von einem Strahlenkranz umgeben, der eine Art Mandorla bildete. Als Beispiel sei der Planet Mars herausgegriffen, dessen Sitz über einem Skorpion stand. Seine Rüstung entsprach der Beschreibung des Statius in der „Thebais". Der leuchtende Helm schien wie Feuer zu brennen. Der vergoldete Panzer war mit Ungeheuern ornamentiert. Sein Schild erschien in blutigem Licht. Sein Wagen war auf den Sitz gemalt und wurde von den zwei Pferden Furcht und Schrecken gezogen, von denen Homer spricht. Ganz vorne am Wagen stand die geflügelte Fama, wie sie Vergil im vierten Buch der „Aeneis" beschrieben hat. Für den Planeten Luna wurden Ptolemaeus, Claudianus und Ovid als Gewährsmänner herangezogen, für Jupiter Suida und Pausanias.

Die Bedeutung der Heroen im Platonischen Himmel war ohne Kommentar nicht erfaßbar. Was sollten die Zuschauer von dem edlen Manne halten, der in afrikanischer Weise gewappnet war, einen purpurnen Mantel über dem himmelblauen Gewand trug und einen gekrönten Helm? Die rätselhafte Gestalt sollte dadurch erklärt werden, daß man ihr zwei Elefantenzähne in die rechte Hand drückte und eine Statue der Religion in die linke. Masinissa — als Symbol des religiösen Menschen, der die von einem seiner Hauptleute aus dem Junotempel geraubten Elefantenzähne an ihren Platz zurückstellen ließ, da er Tempelraub verabscheute. Mit Aeneas dürften die Zuschauer weniger Schwierigkeiten gehabt haben: er trug einen alten Mann auf den Schultern und auf einem Arm ein kleines Kind, in der andern Hand hielt er ein nacktes Schwert.

Das erste Intermezzo ist bildmäßig recht gut belegt. Im Victoria- und Albert-Museum in London liegt eine lavierte Federzeichnung, die den Gesamteindruck des Bühnenbildes in impressionistischer Form vermittelt. James Laver[20]) neigte zur Annahme, daß wir hier Buontalentis Originalskizze vor uns haben. Von Agostino Caracci existiert ein Stich, der im Gegensatz zu dem Entwurf in strenger Zentralperspektive ausgeführt ist. Necessitas mit ihrer Spindel ist im Entwurf und auf dem Stich identifizierbar, während die übrigen Figuren, die Sirenen, Planeten und Heroen, als solche nicht erkennbar sind. Einzelheiten über die Kostüme der Planeten entnimmt man zwei Handzeichnungen Buontalentis (in der Florentiner Nationalbibliothek), auf denen die Attribute der Götter und Astraeas mit wünschenswerter Deutlichkeit ablesbar sind. Weitere Originalzeichnungen Buontalentis haben sich in Florenz für Necessitas und die Parzen, für einzelne Sirenen, die Vestalin des Heroenhimmels und die Armonia Doria erhalten. Insgesamt wur-

[19]) Rossi, S. 25: „perchè facesser più bella vista."

[20]) „Stage Designs for the Florentine Intermezzi of 1589", The Burlington Magazine, 60. Bd. (Juni 1932), 294—300. Laver denkt auch an die Möglichkeit, daß die Handzeichnungen von Caracci zur Erinnerung an seine Eindrücke angefertigt wurden, doch verwirft er die Hypothese im nächsten Augenblick.

den für das erste Intermezzo 45 Kostüme angefertigt, wie aus dem von Warburg eingesehenen „Libro di conti“[21]) hervorgeht. Dieses Rechnungsbuch (im Florentiner Staatsarchiv) enthält eine Übersicht über die verwendeten Stoffe, die täglichen Notizen über die Schneiderlöhne und Eintragungen bezüglich der Aufführung der Stücke. Die Verantwortung für die Anfertigung der Kostüme trugen die beiden Schneider Oreto Belardi und Niccolò Serlosi, denen fünfzig Gehilfen zur Seite standen. Nur für das erste Intermezzo gibt das Rechnungsbuch Auskunft über die mitwirkenden Künstler[22]). Mit Ausnahme der Armonia Doria, die von Vittoria Archilei gesungen wurde, waren alle Rollen mit Sängern besetzt. Die Planeten, Sirenen, Parzen, Heroen und Necessitas wurden von Mitgliedern der großherzoglichen Hofkapelle oder von Sängern der Musikschule des Bernardo Franciosino dargestellt; dazu kamen einige unabhängige Sänger. Für alle Mitwirkenden wurden Masken angefertigt. Um den Sängern ihr männliches Aussehen zu nehmen, hatte man außerdem „poppe e petti di cartone“ angeschafft[23]). Ein besonderes Problem bildete das Sirenenkostüm. Da die Sirenen vogelartige Sängerinnen waren, brauchte man Federn. Da solche zu teuer gewesen wären, wurden die Schneider angewiesen, Federn aus Leinwand herzustellen und sie entsprechend zu bemalen[24]).

Eine der wichtigsten Quellen für die Aufführung hat Gertrud Bing erschlossen in ihren Zusätzen zu Warburgs Aufsatz. Sie veröffentlichte auszugsweise die „Memorie e Ricordi“ des Girolamo Ser Jacopi, des Ingenieur-Kommandanten der Festungsanlagen, der mit der Überwachung der technischen Durchführung der Intermezzi betraut war. Seine Aufzeichnungen gestatten uns, einen Blick hinter die „Kulissen“ zu werfen. Ser Jacopi nahm die Weisungen Buontalentis entgegen und notierte die Wünsche des Emilio de Cavalieri; er fungierte als Verbindungsmann zwischen dem Bühnenbildner und „Regisseur“ auf der einen Seite und den Handwerkern und Bühnenarbeitern auf der anderen. Die Bühnenarbeiter, die die Maschinen des ersten Intermezzos zu bedienen hatten, waren von Buontalenti ausgewählt worden. Aus Ser Jacopis Eintragungen geht hervor, daß gewisse Bühnenarbeiter den Auftrag hatten, die Wolke der Signora Vittoria in Betrieb zu setzen; andere mußten an den Winden („arghani“) bereitstehen, durch die die Wolken mit den Sirenen herabgelassen wurden; wieder andere standen bei den Laufschienen[25]), in denen sich der Schieber bewegte, durch den die zentrale Himmelsöffnung freigelegt wurde. Außerdem wurden Arbeiter bereitgestellt, die die Beleuchtungskörper („lucerne“) anzuzünden und zu überwachen hatten; sie wurden ermahnt, größte Sorgfalt walten zu lassen beim Lichtputzen und Wiederfüllen („riempiere“) der Lampen. Einem der Handwerker wurde der Auftrag gegeben, die Seile („canapi“) und Balken („travi“) der Wolke mit Filz zu verkleiden. Ein Maler mußte die Spindel übermalen, so daß sie mehr diamanten aussah.

---

[21]) Warburg, S. 275—76.
[22]) Vgl. die Liste bei Warburg-Bing, S. 398.
[23]) Warburg, S. 431.
[24]) Ebd., S. 431.
[25]) „Le guide della bucha del mezzo nelle aperture del cielo.“

Auch wurden die Musikinstrumente durch Strahlen verschönert. In seinen Notizen spricht Ser Jacopi nie von der rechten oder linken Bühnenseite, sondern von der „Seite, wo die Zimmer der Zani sind"[26]), und von der „Seite gegen den Korridor".

Der Text des Madrigals der Armonia Doria stammte von Giovanni de' Bardi, die Musik von Emilio de Cavalieri[27]). Vittoria Archilei begleitete sich selbst auf einem Leuto grosso und wurde von zwei Chitarronen unterstützt, die von ihrem Gatten und von Antonio Naldi hinter der Bühne gespielt wurden[28]). Die Texte der folgenden Madrigale stammten von Ottavio Rinuccini, die Musik von Cristofano Malvezzi[29]).

Das Bühnenbild für „La Pellegrina"

Der Schauplatz von Bargaglis Komödie war Pisa. Die Zuschauer sahen den Dom mit seinem schiefen Campanile, die Kirche von San Giovanni, das edle Gebäude des Campo Santo, den Palast der Ritter vom heiligen Stephansorden mit der dazugehörigen Kirche und viele andere Gebäude, die dem als Lungarno bekannten Stadtteil das Gepräge gaben, alle „maestreuolmente contrafatte"[30]). Die verborgene Beleuchtung („nascosi lumi") erhöhte die perspektivische Tiefenwirkung („la lontanezza che procedeua dallo sfondato"). Alles war auf den süßen Sinnentrug („dolce inganno") der Zuschauer berechnet. Buontalenti erzielte seinen Effekt durch eine Verbindung von Geraden und Kurven: im Zentrum der Bühne hatte er gerade Linien („linee rette") verwendet; in diesen rechteckigen Teil mündeten bogenförmig gestaltete Straßen („le strade di linea curua"). Rossi versichert uns, daß Buontalenti der erste Bühnenbildner war, der eine Dekoration auf eine solche Kombination von geraden und krummen Linien aufgebaut hatte. Die vordersten Häuser („le prime case") hatten eine Höhe von 20 Ellen. Die Höhe der hinteren verringerte sich, wie es der Fluchtpunkt („suo punto") verlangte. Der Architekturstil war toskanisch mit dorischen, jonischen und korinthischen Elementen oder einer Mischung aus diesen.

Bei jedem Intermezzo veränderte sich diese „große Maschine" („così gran macchina") vor jedermanns Augen. Auf diese Weise wurden vom Architekten sieben Bühnenbilder („prospettiue") gezeigt, mit einer Geschwindigkeit und Leichtigkeit und ohne den geringsten Zwischenfall, daß die Zuschauer das Gefühl hatten, sie erlebten all dies im Traume (Rossi). Zu den blitzartigen („come baleno") Verwandlungen kam die wunderbare Wirkung der Flugmaschinen, die einmal aus der Erde kamen, um in den Himmel aufzusteigen, und dann wieder aus dem Himmel traten und sich auf die Erde senkten, oft, nachdem sie die Bühne kreuz und quer durchmessen hatten, und immer mit einer Last von Personen. Buonta-

---

[26]) Und wo sich auch die Musiker aufhielten.
[27]) Rossi, S. 19.
[28]) Vogel, S. 383.
[29]) Über die Instrumentierung siehe Vogel, S. 383—84.
[30]) Rossi, S. 33.

lenti hatte auch alle Vorkehrungen getroffen, um die von ihm entworfenen Kostüme ins rechte Licht zu setzen: jede dieser Flugmaschinen enthielt eine reiche Anzahl von Lichtern. Die seitlichen Dekorationselemente der Intermezzi erhielten ihr Licht von Beleuchtungskörpern, die hinten an den „Häusern" der Pisa-Dekoration befestigt waren („appiccati alle case"); diese Lichtquellen waren beweglich („mobili") und konnten gedreht werden („uoltando"). Diese mit der Hauptdekoration fest verbundenen Lampen lassen sich mit der Verwendung von Periakten kaum vereinbaren, während sie mit den Anfängen des Kulissensystems recht wohl in Einklang gebracht werden können. Danach hätten wir eine permanente Pisa-Dekoration, deren seitliche „Häuser" während der Intermezzi durch vorgeschobene bemalte Rahmen verdeckt („coprire") wurden. Auf diese Intermezzo-Kulissen fiel das Licht der Lampen, die auf der Rückseite der festen Pisa-Elemente angebracht waren. Auch über die Ausleuchtung des Himmels („Cielo") gibt Rossi Auskunft. Aus Gründen der Lüftung war der Himmel durchbrochen („tutto sfondato"), und in jeder dieser Öffnungen war ein Licht verborgen, so daß der Himmel taghell ausgeleuchtet werden konnte. Ich nehme an, daß Rossi hier den Ausdruck „Cielo" im Sinne von Schnürboden verwendet. Die Schornsteine von Pisa rauchten („fumicanti, quasi naturali, cammini"), aber es war parfümierter Rauch, dessen Wohlgeruch sich im Zuschauerraum verbreitete. (Außerdem wurde Toilettewasser zerstäubt.) Aus Ser Jacopis Aufzeichnungen[31]) geht hervor, daß Cavalieri sich bei einer Probe beklagt habe, daß „le case della prospettiva" nicht vorteilhaft aufgestellt seien und dadurch den Ausblick auf die Wolken raubten. Ein Tischler wurde beauftragt, praktikable Türen in die zwei ersten Häuser zu setzen, um den Schauspielern („istrioni") das Auf- und Abtreten („uscire et entrare") zu ermöglichen[32]). Das Anbringen der Schornsteine auf den Häusern bereitete einige Schwierigkeiten.

2. Intermezzo: Wettstreit der Pieriden und Musen

Das Pisa-Bild verwandelte sich in einen Garten, „der die Häuser (von Pisa) bedeckte"[33]), so daß man nichts mehr von der Stadt sah. In der Gartenlandschaft wuchsen Orangen- und Zitronenbäume sowie Zedern, mit jungen und alten Früchten behangen, und manche auch in Blüte. Und wiederum zerstäubte man parfümiertes Wasser, um die Illusion zu vervollkommnen. Weinlaub rankte sich über Spaliere. Den Fußboden entlang liefen niedere Hecken. Aromatische Kräuter waren in Ziertöpfe gesetzt. Jasmin war zwischen Rosenbüsche gepflanzt. Aus dem Grasbelag sprossen Blumen. Abgesehen von der üppigen Flora gab es auch Representanten des Tierreiches, Hasen, Igel, Schildkröten, und auf den Bäumen saßen Vögel, deren Gesang täuschend nachgeahmt wurde. Dazu ertönte eine „Sinfonia", gespielt von „dua (sic) Arpe, due Lire, un Basso di viola, due Leuti,

---

[31]) Warburg-Bing, S. 402.
[32]) Ebd., S. 401.
[33]) Rossi, S. 37: „che ricoperse in modo le case." Pavoni, S. 15, hat nur: „Si muta la prospettiua."

un violino, una Viola bastarda, & un Chitarrone" (Komponist: Luca Marenzio). Wir sind mitten im Reich der Oper.

Man gab den Zuschauern Zeit, sich an Buontalentis Bühnenbild sattzusehen. Dann öffnete sich der Bühnenboden, und aus der Versenkung stieg ein Berg, der zur stattlichen Höhe von 12 Ellen emporwuchs. Dies erschien um so wunderbarer, als die Unterbühne nur eine Höhe von 5 Ellen hatte. Auf diesem von Vegetation überwachsenen Berg saßen auf blütenbehangenen Felsensitzen 16 Hamadryaden. Ehe der Berg sich zu seiner vollen Höhe entfaltet hatte, bildete sich rechts und links vom Berge je eine moosbewachsene Grotte[34]). In der rechten saßen die neun Töchter des Pierus, in der linken die neun Musen. Denn es handelte sich in diesem Intermezzo um den Sangeswettstreit zwischen den Pieriden und den Musen und um die schließliche Metamorphose der hochmütigen Pierus-Töchter in Elstern. Die Baumnymphen fungierten als Schiedsrichterinnen. Auf ein Madrigal der Pieriden folgte der Gesang der Musen. Das Urteil der Hamadryaden bildete den Abschluß. Vor den Augen der Zuschauer wurden die Pieriden in Elstern verwandelt, die hüpfend und krächzend sich im Gebüsche verbargen, wie es Ovid am Ende des fünften Buches seiner „Metamorphosen" geschildert hat. Ein à-vista Kostümwechsel also, wie ihn Buontalenti schon 1569 im Latona-Intermezzo (Bauern — Frösche) durchgeführt hatte. Schließlich verschwand der Berg, wohl indem er in die Tiefe sank, und der Garten „löste sich auf" (dileguarsi).

Die sechzehn Hamadryaden trugen Atlaskostüme von einem Schnitt, aber in verschiedenen Farben: dunkelblau, rot, violett, weiß, grün, gelb, himmelblau, orangenfarbig oder schillernd. Ihre blonden Locken fielen über die Schultern herab, und goldene oder silberne Schleier dienten als Kopfputz. Sie trugen einen Eichenkranz, weil sie, wie es die von Ovid erzählte Geschichte von Erysichthon zeigt, in Eichenbäumen wohnen. Ihren Kostümen hatte Buontalenti durch Stickereien ein rindenartiges Aussehen gegeben. Sie waren nach Art der Diana geschürzt und hatten Bogen und Köcher. In den Händen hielten sie Musikinstrumente. Die Pieriden trugen Atlaskostüme in verschiedenen Farben und mit reicher Goldstickerei besetzt. Auch sonst waren sie mit Gold- und Juwelenornamenten beladen, denn ihre Eitelkeit und ihr Stolz mußte zum Ausdruck kommen. Da sie Masken trugen, konnten sie im Alter abgestuft werden: die Jüngste war etwa 15 Jahre alt, die Älteste 23. Im Vergleich zu den Pieriden waren die Musen einfach gekleidet: das Oberkleid aus grünem Samt, das Unterkleid aus einem schillernden Material, rosa und weiß, geschmückt mit einem schönen Saum. Der Kopfputz war „einfach", glitzerte aber immerhin von Gold und Juwelen, und auch der Schleier durfte nicht fehlen. Die Musen waren mit farbigen Sirenenfedern bekränzt. In den Händen hielten sie Musikinstrumente.

---

[34]) Die anonyme Beschreibung spricht von achtzehn „musichi", die auf dem Berg saßen und sangen. Während des Madrigals „subito si uolta la prospettiua da due bande, e ne nasce due antri" mit zwölf Musikern in jeder. Das „subito si uolta" deutet darauf hin, daß Buontalenti hier mit Miniaturdrehbüchern gearbeitet hat, eine Methode, die später von Inigo Jones in England und von Francini für das „Ballet de la délivrance de Renaud" (1617, Louvre) aufgegriffen wurde.

Für das zweite Intermezzo haben wir Buontalentis lavierte Federzeichnung (im Victoria-und-Albert-Museum) mit dem Berg der Hamadryaden in der Mitte, den Pieriden auf der einen Seite, den Musen auf der anderen. Die seitlichen Grotten sind nicht sichtbar. Wir besitzen auch Buontalentis Detailentwurf für den Berg der Hamadryaden. Der Entwurf sah nur zwölf dieser Nymphen vor, während Rossi von sechzehn und der anonyme Bericht von achtzehn spricht. Weitere Kostümskizzen Buontalentis liegen für eine Pieride, eine Muse und eine Elster vor (alle in der Florentiner Nationalbibliothek). Epifanio d'Alfiano hat im Jahre 1592 einen Stich angefertigt, der sich vom Originalentwurf und von Rossis Festbeschreibung wesentlich unterscheidet. Warburg[35]) hat auf die Unterschiede hingewiesen und sie aus dem Umstand erklärt, daß der Stich drei Jahre nach dem Ereignis entstanden ist. Der Stich zeigt Apollo auf dem Gipfel des Berges, auf dem die Musen in drei Reihen sitzen; unter ihnen liegt in einer Grotte der Nume der kastalischen Quelle. In zwei Grotten rechts und links befinden sich weitere neun Gottheiten, vielleicht die Hamadryaden, während die Pieriden bereits in Elstern verwandelt herumlaufen. Nach Warburg wurden für das zweite Intermezzo 34 Kostüme verwendet (wobei die Elsternkostüme offenbar nicht eingerechnet sind).

Aus Ser Jacopis Eintragungen lernen wir, daß Bühnenarbeiter bereitstanden, um die Bühne abzudecken („scoprire il palco")[36]), so daß der Berg aufsteigen konnte. Andere Arbeiter bedienten eine kleine Winde („verricellino"), um damit den „Anfang des Berges" („il principio del monte") nach oben zu schieben. Eine weit größere Winde war wohl vonnöten, das Hauptgewicht des Berges aufsteigen zu lassen. Jedenfalls wurden aus Sicherheitsgründen Stützen („puntelli") verwendet, die den Berg nach seinem Aufstieg in seiner Position hielten.

3. Intermezzo: Apollos Kampf mit dem Pythonsdrachen

Nach dem Verschwinden des Berges und Gartens erschien wieder das Pisa-Bild („ritornò la scena al primiero modo"), und es folgte der zweite Akt der Komödie. Am Ende „wurden die Häuser wieder bedeckt" („furono ricoperte le case"), und zwar mit Eichen, Kastanien, Buchen und anderen Bäumen dieser Art, und die ganze Bühne verwandelte sich in einen Hain („tutta la scena diventò bosco")[37]). Rossis Formulierung „ricoperte le case" deutet doch wieder darauf hin, daß hier bemalte Rahmen vor das Pisa-Bild geschoben wurden, denn wir dürfen nicht etwa annehmen, daß Buontalenti hier nach der von Sabbattini im 5. Kapitel des II. Buches seiner „Pratica" beschriebenen Methode verfahren ist[38]). In der Mitte des Waldes war eine dunkle felsige Höhle, und die umliegende Vegetation schien verbrannt zu sein. Die weiter entfernt stehenden Bäume jedoch, deren

---

[35]) Warburg, S. 298—99.
[36]) Warburg-Bing, S. 403.
[37]) Pavoni, S. 16, sagt nur einfach: „Si muta la Scena a guisa di selua."
[38]) Sabbattini empfahl diese Methode nur, wenn die obere Leiste der Häuserrahmen ganz glatt war. Jedenfalls durften keine Schornsteine vorhanden sein. Buontalentis Pisa-Häuser hatten jedoch Schornsteine!

Wipfel den Himmel zu berühren schienen[39]), waren frisch und mit Früchten behangen.

Neun Paare, je ein Mann und eine Frau, kamen von links in pseudogriechischen Gewändern, die sich nur durch die Farben und Ornamente voneinander unterschieden. In ihrem Madrigal spielten sie auf den Drachen an, der die Gegend verheerte. Während sie sangen, traten von der gegenüberliegenden Seite nochmals neun Paare auf, die in ihrem Madrigal gleichfalls auf den Python Bezug nahmen. Nun zeigte sich der feuerspeiende Drache, indem er seinen scheußlichen Kopf aus der Höhle hervorsteckte und sich eine Weile sonnte[40]). Als die delphischen Paare den „drago d'inestimabil grandezza" erblickten, begannen sie ein Gebet, durch das sie Befreiung von dem Ungeheuer erflehten. Nun sprang der „Wurm" mit einem Satz aus der Höhle heraus und spreizte die mit Spiegeln besetzten Flügel. Seine Körperfarbe lag zwischen grün und schwarz. Der aufgesperrte Rachen zeigte drei Reihen von Zähnen. Er spie Feuer, und die Zunge glühte, als er der Menschen ansichtig wurde. Aber schon schwebte, bewaffnet mit Bogen und Pfeilen, Apollo vom Himmel herab, und nun begann der pythische Kampf, wie ihn Julius Pollux beschrieben hatte. Fünf Stadien waren zu unterscheiden. Zunächst hielt Apollo Umschau, ob das Gelände zum Kampfe geeignet war. Im zweiten Stadium reizte er den Drachen. Im dritten kämpfte er im jambischen Rhythmus. Der vierte Teil des Kampfes war im spondeischen Rhythmus gehalten und brachte den Sieg des Gottes und den Tod des Drachen. Im Schlußteil tanzte Apollo einen raschen Siegestanz. Die Zuschauer wunderten sich über die Geschwindigkeit, mit der Apollo vom Himmel erschienen war: ein Lichtstrahl hätte nicht schneller sein können, und das Staunen war um so größer, als man nicht sehen konnte, wodurch der Gott — eine Puppe — in der Luft schwebend gehalten wurde. Der „Apollo finto" landete hinter der Bühne, und wenige Augenblicke später trat ein Tänzer in Gestalt des Gottes auf, um den Kampf pantomimisch durchzuführen. Apollo trug ein goldenes Gewand. Um den Tänzer nicht zu behindern, hatte man die üblichen Strahlen weggelassen. Bei der Rekognoszierung tanzte er mit großer Geschicklichkeit in einiger Entfernung um den Drachen. Dann bot er in edler Attitüde die Herausforderung an, während der Drache zischte, mit den Zähnen klapperte und mit den Flügeln schlug. Der Kampf wurde wieder mit tänzerischen Mitteln durchgeführt. Apollo trieb seine Pfeile in den Rücken des Drachen, der die Pfeile abbrach, während tintenschwarzes Blut aus den Wunden floß. Mit Geheul verfolgte er seinen Gegner, bis er schließlich verendete. Am Ende des Freudentanzes setzte Apollo seinen Fuß auf den Kopf des Ungeheuers. Vier Delphier, die den Kampf vom Saume des Waldes beobachtet hatten, näherten sich nun dem Drachen, der in einer schwarzen Blutlache dalag. Sie riefen ihre Gefährten und sangen einen Apollohymnus. Inzwischen wurde der Drache von der Bühne geschafft, und Apollo, der nicht

[39]) Auch dies ließ sich mit Sabbattinis erster Methode des Szenenwechsels nicht erreichen, während der Effekt durch das Vorschieben gemalter Rahmen erzielt werden konnte.

[40]) Rossi, S. 43, erwähnt „lo splendore della cosi bene allumata scena".

einen Ton gesungen hatte, tanzte einen Freudentanz. Das Intermezzo endete mit einem zweiten Hymnus der Delphier.

Für die Chorsänger hatte Graf Bardi gräzisierende Kostüme („abiti tendenti al greco")[41]) vorgeschrieben, wobei er Buontalenti in der Farbenwahl Freiheit ließ, sie der „discrezion dell' Artefice" anheimstellte. Wie seinerzeit die Theologen über die Symbolbedeutung der christlichen Kunst gewacht und den mittelalterlichen Künstlern die ikonographischen Elemente vorgeschrieben hatten, so legte jetzt Bardi, als „Theologe" des antiken Mythus, über jede Einzelheit Rechenschaft ab und bestand darauf, daß die delphischen Paare durch irgendwelche „cose marine" gekennzeichnet würden, sei es, daß sie Korallenzweige als Kopfschmuck trugen oder durch Muscheln geschmückt waren. Denn Bardi war sich dessen bewußt, daß der pythische Kampf auf Delos stattgefunden hat und daß einige Schriftsteller behaupteten, daß Delos oder Delphi von Delphus gegründet worden war, also einem Sohn des Neptun. Darum: „cose marine!"

Eine lavierte Federzeichnung Buontalentis befindet sich im Victoria-und-Albert-Museum in London. Die Florentiner Nationalbibliothek besitzt des Künstlers Handzeichnungen für Apollo und den Drachen sowie Kostümentwürfe für die delphischen Paare und ein Apollokostüm. Ein Kupferstich Agostino Caraccis verewigt den Luftangriff Apollos. Während Caraccis Untier größte Ähnlichkeit mit Buontalentis Original aufweist, haben die delphischen Paare des Stechers keine Ähnlichkeit mit den Entwürfen des Kostümzeichners. Im dritten Intermezzo fanden 38 Kostüme Verwendung.

Technische Einzelheiten, die wir wieder Ser Jacopi verdanken: Bühnenarbeiter wurden angewiesen, die Schiebetür („sportello") von der Öffnung wegzuschieben[42]), durch die der Drache auftrat. Für den Drachen wurde zunächst ein Gerippe („ossatura") gemacht. Der Kopf und die Tatzen wurden aus „carta pesta" angefertigt. Diese Arbeit wurde Valerio Cioli übertragen, der sich einen Namen als Restaurator von Antiken erworben hatte. Der Drachenkopf hatte eine Länge von 1 3/4 Ellen und eine Höhe von 1 1/8. Die Tatzen waren 1 1/2 Ellen hoch[43]). Auch der „Apollo finto", der an einem Eisendraht („filo di ferro") hing, wird von Ser Jacopi erwähnt. — Rinuccini hatte die Madrigaltexte geliefert, die von Marenzio in Musik gesetzt worden waren.

4. Intermezzo: das Inferno

Ehe sich die Dekoration verwandelte („auanti che si muta la prospettiua")[44]), also noch im Pisa-Bild des dritten Aktes, fand eine Art Vorspiel zum vierten Intermezzo statt. Es erschien in einem Flugwerk[45]) eine Zauberin in Gestalt der Sängerin Lucia Caccini. Ihr goldener Wagen war mit Edelsteinen besetzt. Sie trug ein ungegürtetes grünes Samtkleid. Die wirren Haare fielen über die Schultern herab, ein hellblauer Schleier wallte vom Kopf bis zu den nackten Füßen.

---

[41]) Ebd., S. 46.
[42]) Warburg-Bing, S. 403.
[43]) Ebd., S. 400.
[44]) Rossi, S. 49.
[45]) Pavoni, S. 17: „in aria."

In der Rechten hielt die Maga eine Peitsche, mit der Linken zügelte sie zwei geflügelte Drachen, die die Zungen herausstreckten und Feuer spieen. Man wollte den Eindruck erwecken, daß die Ungeheuer vor Anstrengung keuchten. Nachdem der Wagen in der Mitte der Bühne angelangt war, zwang die Zauberin die Tiere still zu stehen. Sie griff nach einer Laute, die sie im Wagen hatte, und begann darauf ihren Gesang zu begleiten, während sie die Bühne durchquerte, um die Dämonen des Feuers zu beschwören, von denen Plato an mehreren Stellen spricht. Nach dem Beschwörungsmadrigal stieg sie wieder in ihren Wagen, peitschte die Drachen, die wild die Köpfe schüttelten und in die Zügel bissen.

Der Wagen entfernte sich, und in der Luft erschien ein feuriger Ball („monte di fuoco"), der sich, in der Bühnenmitte angelangt, öffnete und einen Halbkreis bildete[46]). Darin standen die Dämonen, die die Maga beschworen hatte, und sangen ein Madrigal. Ihre roten Flügel aus Taffet waren mit Silber gesprenkelt und mit blauen Federn besetzt. Die langen krausen Haare schienen aus Silber und Feuer gemacht zu sein. Die Gesicher (wohl Masken) leuchteten ganz hell. Das Gewand aus Silberbrokat reichte bis zur Mitte der Oberschenkel, das Unterkleid aus Goldstoff und grüner Seide bis zu den Knien. Die himmelblaue Fußbekleidung war mit Gold bestickt. Der Gesamteindruck war der von Engeln des Paradieses. Nach dem Madrigal schloß sich die Wolke und entfernte sich. Damit war das Vorspiel beendet.

Nun bedeckte sich die Bühne in einem Augenblick („la scena in uno stante fu coperta tutta")[47]) mit feurigen Felsen, Schlünden und Höhlen, aus denen Flammen und Rauch aufstiegen. Der Bühnenboden öffnete sich („s'aperse il palco") und damit die Hölle, aus der zwei Scharen Furien und Teufel herausquollen. Es waren melancholische Teufel, die sich mit schmerzlicher Miene auf die Felsen setzten (die also zum Teil praktikabel gewesen sein müssen) und in einem Madrigal ihr trauriges Los beklagten. Zwei der Furien trugen ein hautartiges Gewand von geräucherter Fleischfarbe, das sie nackt erscheinen ließ. Sie hatten schmutzige, von Schlangen umwundene Hängebrüste. Die Gesichter und Hände waren mit Blut beschmiert. Sie schüttelten die Schlangenhaare wie toll. Statt eines Gürtels trugen sie Schlangen, die ihre Scham bedeckten. Die Teufel hatten Adlersklauen an Händen und Füßen. Sie steckten in Seidenkostümen, die wie Schlangenhaut aussahen, und trugen große Flügel. Aus den zottigen Haaren ragten zwei Hörner. Zwei weitere weibliche Gestalten unterschieden sich von den Furien dadurch, daß sie weniger Schlangen hatten. Die Furien und Teufel standen auf der rechten Seite, während sich auf der linken eine ähnliche Gruppe von Lemuren befand.

Die Hölle selbst war „tutto fuoco a fiamma", und in den lodernden Flammen standen Seelen, die von Teufeln gemartert wurden. Am Eingang zur Hölle sah man Charon in seinem Nachen, ganz wie ihn Dante beschrieb (im dritten Gesang der „Hölle"), mit weißem Bart und Flammenrädern statt der Augen. Mit

---

[46]) Nach Pavoni, S. 18, jedoch: „facendo la vista sua triangolare."
[47]) Rossi, S. 51.

seinem feurigen Ruder schlug er nach widerspenstigen Seelen. Im Zentrum der Hölle stand Luzifer. Er ragte aus einem kreisförmigen See mit dem Oberkörper hervor zu einer Höhe von 8 Ellen. Auch hier ein Echo aus Dantes „Inferno" (34. Gesang, Z. 55—60), denn der Bühnenbildner folgte genau den Visionen des Dichters: Luzifer hat drei Gesichter, das vordere rot wie Blut, das über der linken Schulter schwarz, das Gesicht zur Rechten weiß und gelb. Unter jedem der Gesichter zwei Flügel nach Fledermausart. Auch der große Kamm über der Stirn wurde von Dante geborgt, der auch für die Seelen verantwortlich ist, die Luzifer in jedem seiner drei Rachen zermalmt. Der Fürst der Hölle war in ein Zottelfell von rußiger Farbe gehüllt. Während er die Seelen fraß, entschlüpften ihm zwei, von geschickten Kindern gespielt, aus dem Maul. Sie wurden von zwei kleinen Teufeln wieder eingefangen. Der eine spießte einen der Flüchtlinge auf eine Art Heugabel und stopfte ihn in Luzifers Rachen, der andere Teufel faßte die zweite Seele mit seinen Tatzen und, da er nicht zum Rachen hinauflangte, klammerte sich an Luzifers wolligen Flanken fest, stieg hinauf und schob die Seele in einen der Rachen. Zur Rechten Luzifers stand Geryones, der von Boccaccio erwähnte König der Balearen, der seine durch Freundlichkeit angelockten Gäste später ermordete. Auch Dante hat ihn in seiner Hölle (im 17. Gesang). Buontalenti hatte vom „Theologen" Bardi den Auftrag erhalten, dem Riesen ein gütiges Gesicht zu geben, aber den Schwanz einer Schlange und eines Skorpions (wie er denn auch von Dante beschrieben wurde). Auch Minos war in der Uffizien-Hölle, in einer purpurnen Robe, die Königskrone auf dem Haupt; der besonders lange Schweif stammte aus dem 5. Gesang von Dantes „Hölle", wo der Schwanz als Wegweiser für die Verdammten gilt. Auch Harpyen und Kentauren bevölkerten die Hölle, desgleichen der Minotaurus und Cerberus. Im gefrorenen See steckten die Seelen, einige bis zur Kehle eingesunken, andere bis zur Brust, und hier und dort vereinzelte Gliedmaßen, die aus dem Eis ragten. Kaum hatten die teuflischen Sänger auf den Felsen ihr trauriges Lied beendet, als sie sich mit Geheul in die Tiefe stürzten. Auch Luzifer versank, und die Hölle schloß sich („si richiuse lo' nferno"). Die Felsen und Schlünde „lösten sich auf" („dileguarono"), und das Pisa-Bild kam zurück für den vierten Akt der Komödie.

Für das vierte Intermezzo liegen keine Handzeichnungen vor, doch besitzen wir einen Stich des Epifanio d'Alfiano, der uns die Höllenszene vergegenwärtigt: in der Höhe schweben die Dämonen des Feuers, in der Mitte die Maga auf ihrem Drachenwagen, und unten steht der dreiköpfige Luzifer von Teufeln umringt, die die Sünder peinigen, also wieder eine „Montage", die Szenen, die in zeitlicher Sukzession abrollten, als simultan dargestellt.

Die Verteilung der Aufgaben an die einzelnen Bühnenarbeiter wird zum Teil wieder aus den „Memorie" Ser Jacopis ersichtlich. Die Bühne mußte abgedeckt werden („scoprire il palco")[48]), so daß Luzifer erscheinen konnte, der mit einer Winde („verricello") aus der entstandenen Versenkung hochgezogen wurde. Da man durch die Versenkung in die Unterbühne sah, mußte diese als Hölle aus-

[48]) Warburg-Bing, S. 403.

gemalt werden („Dipignere l'inferno di dentro cioè sotto il palco"). Einige Bühnenarbeiter wurden angewiesen, das Höllenmaul zu öffnen („Per aprire la bocha del Inferno")[49]). Einige der höllischen Figuren waren aus Karton ausgeschnitten („dintornare")[50]). Bei einer Probe wurde festgestellt, daß sich die Wolke der Maga nicht genügend vom Hintergrund des Himmels abhob; also mußten ihre Umrisse durch Farbe verstärkt werden. Den Violen und Trombonen wurde durch Kaschierung ein schlangenartiges Aussehen verliehen. 42 Kostüme wurden für das vierte Intermezzo angefertigt. Die Madrigaltexte stammten von Giovambatista Strozzi. Den Gesang der Maga hatte Giulio Caccini vertont[51]), die folgenden Madrigale Cristofano Malvezzi. Giovanni de' Bardi hatte den Klagegesang der melancholischen Teufel komponiert.

5. Intermezzo: Die Rettung Arions

Und wiederum „la scena si coperse tutta"[52]), diesmal mit Rahmen, auf denen Meeresklippen aufgemalt waren. Der Bühnenboden („il palco") verwandelte sich in ein wogendes Meer, das von den seitlichen Klippen eingefaßt war. In der Ferne sah man kleine Kähne auf den Wellen schwanken; dadurch wurde perspektivische Tiefe („lo sfondato") erzielt. Aus dem Meere tauchte eine perlmuttfarbene Muschel. Sie hatte eine Breite von fünf Ellen und eine Höhe von drei und wurde von zwei Delphinen gezogen, die, während sie sich sprunghaft fortbewegten, parfümiertes Wasser hochspritzten. In der Muschel saß Vittoria Archilei als Amphitrite, gekleidet in eine faltenlose fleischfarbene Hülle, daß man die Nacktheit nicht besser hätte darstellen können. Sie trug einen blaugrünen Mantel, der mit Muscheln, Schnecken und Fischen bestickt war. Auf dem Haupt hatte sie einen Putz aus Korallenzweigen und eine Krone aus Perlmutter. Perlenschmuck zierte die Ohrläppchen und den Hals. Ihre Arme waren mit Korallen geschmückt. Die Schuhe glichen Fischen mit silbernen Schuppen.

Zugleich mit der Muschel erhoben sich 14 Tritonen und 14 Najaden. Die Tritonen hatten Schilfrohrgirlanden im blauen Haar, von dem Wasser herabrieselte, als sie aus dem Meer aufstiegen. Ihre Schwänze waren aus türkisfarbenem Atlas und mit silbernen Schuppen besetzt. Die Nymphen waren „nackt" wie Amphitrite, doch trugen sie weder Kronen noch Perlen. Die Meeresgötter führten Instrumente bei sich, auf denen sie zu musizieren begannen. Amphitrite begleitete sich selbst auf einer Laute und spielte in ihrem Madrigal auf die Hochzeit im Hause Medici an. Auch die Najaden machten den Neuvermählten ein musikalisches Kompliment. Anschließend belustigten sich die Tritonen, indem sie einander mit Wasser bespritzten.

Schließlich tauchten die Wassergottheiten wieder unter, und es erschien eine wohlausgerüstete Galeere mit ihrer Mannschaft, die das Schiff durch Rudern fortbewegte. Das Fahrzeug war komplett, mit Mast, Rahen, Segel, Ruder und Anker. Es hatte eine Länge von 15 Schritten („passi andanti") und eine ent-

---

[49]) Ebd., S. 405. [50]) Ebd., S. 403. [51]) Rossi, S. 50. [52]) Ebd., S. 55.

sprechende Breite und Höhe. Das Hinterdeck war vergoldet. Das Schiff, auf dem sich 40 Personen befanden, führte verschiedene Manöver aus. Zum Beispiel richtete es seinen Schnabel gegen die Fürstlichkeiten im Zuschauerraum, und alle Segel wurden gestrichen als eine Huldigung für das Brautpaar. Auf dem Fahrzeug befand sich Arion (auf der Rückreise von Korinth). Die Rolle wurde durch Jacopo Peri dargestellt, der die von ihm komponierte Arie auch selbst vortrug „con mirabel attentione de gli ascoltanti"[53]). Bardi folgte hier der Erzählung in Plutarchs „Moralia". Der Sänger mit der Harfe stand auf dem Hinterdeck, kostümiert wie ein Poet des Altertums in rotem Goldbrokat, den Lorbeerkranz um die Stirn. Als ihm die Mannschaft mit Messern zuleibe gehen wollte, stürzte er sich ins Meer, daß das Wasser hoch aufspritzte. Auf dem Rücken eines Delphins reitend tauchte er wieder auf. Die Schiffsleute hielten ihn für tot und sangen ein fröhliches Lied, da sie sich sicher im Besitz der Reichtümer des Sängers glaubten. Nach Pavoni[54]) führte das Schiff noch ein paar Drehungen aus, ehe es durch die „strada" wieder abfuhr, durch die es gekommen war.

Für dieses Bühnenbild haben wir weder einen Entwurf noch einen Stich. In der Florentiner Nationalbibliothek liegen sechs Kostümzeichnungen Buontalentis, die sich auf dieses Intermezzo beziehen: das Kostüm für Arion und für eine Meeresnymphe (nicht Amphitrite) sowie vier Kostümskizzen für Seeleute. Durch Ser Jacopi erfahren wir, daß der Delphin eine Länge von vier Ellen hatte und aus „carta pesta" hergestellt war; das Tier wurde mit Staniol versilbert („Stagnuolare con argento il delfino")[55]). Arion-Peris Harfe wurde aus Karton angefertigt. Den Musikinstrumenten der Najaden wurde ein muschelhaftes Aussehen gegeben. Die Schiffe, die in der Ferne schaukelten, waren aus Karton ausgeschnitten und bewegten sich in Kanälen („canali in sul palco"). Die Madrigaltexte hatte Rinuccini besorgt, die Musik Malvezzi (ausgenommen Arions Solo).

6. Intermezzo: Die Götterversammlung

Nach den Schlußworten der Komödie füllte sich die Bühne mit Wolken. Der Himmel öffnete sich und zeigte das Konsistorium von etwa 20 heidnischen Gottheiten in so strahlendem Glanz, daß Rossi an ein paar Verse aus Dantes „Paradiso" denken mußte. Von Pisa war nichts mehr zu sehen: „ricoperta tutta la scena." Aus Öffnungen erschienen sieben Wolken, alle (mit einem Hinweis auf Dantes „nuvola di fiori") mit Blumen geschmückt. Fünf dieser Wolken senkten sich zur Erde, zwei blieben oben schweben. Die Wolke in der mittleren Öffnung war größer als die andern: auf ihr waren Apollo, Bacchus, Harmonie und Rhythmus. Neben dieser Wolke, aber etwas tiefer, standen auf einer anderen die drei Grazien. Die Musen schwebten auf mehreren Wolken. Hier wurde zu sinnlicher Anschauung gebracht, was Plato in seinen „Gesetzen" gefabelt hatte: in seinem Mitleid mit dem abgearbeiteten Menschengeschlecht hatte Jupiter Apollo, Bacchus und den Musen den Auftrag gegeben, Harmonie und Rhythmus

[53]) Vogel, S. 384. [54]) Pavoni, S. 21. [55]) Warburg-Bing, S. 406.

auf die Erde zu bringen, so daß sich die Menschen von ihren Beschwerden durch Tanzen und Singen entbürden könnten. In langsamem Tempo senkten sich die fünf Wolken, während sich eine Unzahl von geflügelten und bekócherten Amoretten mit den Händen an den Blütengewinden festhielten, so daß es den Anschein hatte, sie trügen die Wolken. Das erste Madrigal ertönte aus Apollos Wolke, das zweite wurde von den drei Grazien und von drei Musen gesungen, das dritte von den auf zwei Wolken verteilten restlichen sechs Musen. Zugleich erschienen aus vier Richtungen zwanzig Menschenpaare in pastoraler Tracht auf der Bühne, angelockt von der süßen Wolkenmusik. Sobald die Wolken auf dem Bühnenboden gelandet waren, stiegen die Götter aus, und die Wolken verschwanden blitzartig („come baleno"). Ein Nymphen- und Schäferballett beschloß den Abend.

Das Victoria-und-Albert-Museum besitzt eine lavierte Federzeichnung Buontalentis, die Nationalbibliothek in Florenz eine Skizze für ein Apollokostüm, das für dieses Intermezzo bestimmt gewesen sein mag. Gertrud Bing entdeckte in der Londoner Sammlung Henry Oppenheimer eine Originalzeichnung Buontalentis, die die Fortuna darstellt[56]). Jedenfalls wurden für das letzte Intermezzo 90 Kostüme angefertigt.

Die Madrigaltexte stammten von Rinuccini, die Musik von Malvezzi. Die Worte für die letzte Tanzkanzone, von Emilio de Cavalieri komponiert, hatte Laura Lucchesini de Guidiccioni beigesteuert. In den Terzetten glänzten die Stimmen der Vittoria Archilei, Lucia and Margherita Caccini[57]).

Am 6. und 13. Mai wurden die Intermezzi wiederholt[58]), aber nicht mehr im Zusammenhang mit „La Pellegrina". Die Comici Gelosi waren in Florenz eingetroffen, die damals berühmteste der Commedia dell' Arte Truppen. Der Großherzog schlug vor, daß die Stegreifkomödianten ein Lustspiel „à gusto loro" aufführten[59]). Die Wahl des Stückes bereitete insofern Schwierigkeiten, als die Truppe zur Zeit zwei Primadonnen hatte, Isabella Andreini, ein ständiges Mitglied der Gelosi, und Vittoria Piissimi, die die Confidenti-Truppe offenbar vorübergehend verlassen hatte und zu den Gelosi gestoßen war. Zwischen den beiden „Ersten" bestand die zu erwartende Rivalität, die sich im Augenblick darin äußerte, daß Vittoria darauf bestand, in ihrer Glanzrolle in „La Zingara" aufzutreten, während Isabella sich in ihrer Paraderolle in „La Pazzia" vor den Festgästen zeigen wollte. Es läßt sich nicht mehr feststellen, wer das entscheidende Wort gesprochen hat. Jedenfalls wurde das Problem schließlich dahin gelöst, daß Vittoria in „La Zingara" am 6. Mai auftreten durfte, während man den 13. Mai für Isabellas „La Pazzia" reservierte. Bei beiden Anlässen wurden Bardis Intermezzi wiederholt.

Pavoni nennt Vittorias Porträt der Zigeunerin eine „cosa rara, & marauigliosa"[60]), aber die Sensation war doch die „Wahnsinnige" der Isabella. Der

---

[56]) Warburg-Bing, Tafel LIII, Abb. 94.
[57]) Vogel, S. 385. [58]) Pavoni, S. 29. [59]) Ebd., S. 30. [60]) Ebd., S. 30.

Inhalt der „Pazzia" wurde von Pavoni skizziert: Isabella, die einzige Tochter des Pantalone de' Bisogni, verliebt sich in Fileno, einen tugendhaften jungen Mann, und er verliebt sich in sie. Die gleiche Situation ergibt sich zwischen Isabellas Dienerin und Filenos Diener. Inzwischen verliert ein Student namens Flavio sein Herz an Isabella, findet jedoch keine Gegenliebe, da sie sich nur für Fileno interessiert. Als Fileno durch einen Vertrauensmann bei Pantalone um Isabellas Hand anhält, wird er abgewiesen, weil er noch zu jung sei. Daraufhin beschließen die Liebenden zu fliehen. Während sie die technische Durchführung der Flucht beraten und ein Zeichen vereinbaren, durch das Fileno sich zu erkennen geben soll, werden ihre Fluchtpläne von Flavio belauscht. Dieser erscheint etwas früher als es mit Fileno vereinbart worden war und gibt das ausgemachte Zeichen. Isabella kommt aus dem Hause ihres Vaters und flieht mit Flavio, den sie für Fileno hält. Als dann, wenige Augenblicke später, Fileno vor dem Haus erscheint und das Zeichen gibt, kommt statt der Geliebten die Dienerin, die ihre Herrin nicht finden kann. Daraufhin wird Fileno wahnsinnig. Isabella verliert gleichfalls ihren Verstand, als sich ihr Entführer als Flavio entpuppt. In ihrem Wahnsinn beginnt Isabella in verschiedenen Sprachen zu reden, in Spanisch, Griechisch, Französisch; zum größten Vergnügen der Christine von Lothringen sang Isabella auch französische Lieder. Dann imitierte sie ihre Schauspielerkollegen, indem sie wie Pantalone sprach und dann wieder wie Gratiano der Dottore, oder wie die Zanni und der Capitano. Schließlich wurde ihr ein Zaubertrank gereicht, der sie wieder normal machte. Nun erklärte sie „con elegante & dotto stile" die Freuden und Schmerzen der Liebe. Die Zuschauer waren von der Beredsamkeit und Kunst Isabella Andreinis hingerissen.

Schließlich ein Wort über die Seeschlacht, die am 11. Mai im Palazzo Pitti ausgefochten wurde[61]). Der Architekt hatte den Hof oben durch eine rote Decke abgeschlossen[62]). Unter den Loggien waren Tribünen für die Damen aufgeschlagen. Vor den Arkaden hatte man rings um den Hof eine drei Ellen hohe Scheidewand errichtet und mit Erdpech ausgeschmiert, so daß keine Fugen blieben. Dies in Vorbereitung für die Seeschlacht, die nach dem Landturnier und anschließendem Gastmahl stattfand. Gegen die Gartenseite zu hatte man eine Festung aufgebaut, die von den Türken verteidigt wurde. Die Teilnehmer am Landturnier wurden in Triumphwagen hereingebracht, die szenische Überraschungen boten: ein Wagen öffnete sich und enthüllte eine Festung mit Geschützen; ein anderer stellte einen Berg dar, in dem Musiker verborgen waren; ein dritter Wagen erweiterte sich während der Fahrt zu einem Garten, in dem

---

[61]) Zum folgenden Pavoni, S. 35—43.

[62]) Cavallino (S. 40 f.) gibt Einzelheiten über die Ausschmückung des Hofes, der durch 600 weiße Wachsfackeln und 410 Öllampen erhellt wurde. Als man eben mit dem Landturnier beginnen wollte, brach ein Unwetter los, das eine Stunde dauerte und den Dekorationen übel mitspielte. Vor allem wurde der Cortile durch den Regenguß vorzeitig unter Wasser gesetzt. Um ihn für das Turnier trockenzulegen, wurden 200 Säcke Sägespäne herbeigeschafft. Nach dieser Verzögerung konnte das Landturnier beginnen.

Vögel sangen[63]). Dann ging es ans Lanzenbrechen und Schwerterkreuzen. Nachher begab sich alles in den Palast, um eine Mahlzeit einzunehmen. Inzwischen wurde der Cortile in ein Bassin verwandelt: aus unterirdischen Aquädukten strömte Wasser in den Hof, bis es den Pegelstand von fünf Fuß erreichte[64]). Auf diesem Meer schwammen 18 Schiffe in verschiedenen Größen[65]). Das Abfeuern einiger Kanonen lockte die Gäste vom Büffet in den Hof zurück, und nun begann die Seeschlacht zwischen den Türken und ihren Belagerern. Die Christen siegten und eroberten das Schloß mit Hilfe von Strickleitern. — Eine Radierung des R. Gualterotti gibt eine Vorstellung vom Aussehen der Galeeren und der Festung im Hintergrund.

(Schluß folgt im nächsten Heft.)

---

[63]) Einer der Wagen wurde von zwei „Löwen" und zwei „Bären" hereingezogen. Cavallino verrät uns (S. 43), daß man zu diesem Zweck Esel in Löwenhäute und Bärenfelle gehüllt hatte.

[64]) Pavoni, S. 40: „forse cinque piedi." Nach Cavallino, S. 44, stand das Wasser 4 Ellen hoch.

[65]) Nach Cavallino, S. 44, waren es 22 Schiffe.

DER BAROCKE CORNEILLE

Ein Beitrag zum Maschinen-Theater des 17. Jahrhunderts

Von Margret Dietrich (Wien)

Teil I

Pierre Corneille galt lange Zeit hindurch in der französischen Literatur- und Theatergeschichte schlechthin als der Begründer der klassischen Dramatik der Franzosen, als der erste jenes klassischen Dreigestirns, das den Höhepunkt der theatralischen Kunst der Zeit Ludwigs XIV. dramatisch gestalten half: Corneille, Molière, Racine.

Gegen die klassischen Regeln — von der Académie Française sorgsam formuliert und als Richtlinien aufgestellt — sah man Corneille freilich vielfach verstoßen; vom „Cid-Streit" angefangen, bewegten diese Verstöße schon zu Lebzeiten Corneilles immer wieder die Kunstrichter und Siegelverwahrer der klassischen Postulate. Spätere Zeiten schrieben diese Verstöße — bei aller Bewunderung seines dichterischen Genies — dem archaischen Profil und Charakter der klassischen Frühzeit zu. Erst in neuerer Zeit begann man — parallel der Rehabilitierung des Barockstils auch in der Dichtung — in Corneilles Werk die Barockkomponente zu erkennen und zu schätzen.

Denkt man an die großen Römertragödien Corneilles — den „Horace", den „Cinna", denkt man an das Rachestück „Rodogune" oder die Märtyrertragödie „Polyeucte", so wird an ihnen schon deutlich, wie es hier im dramatischen Werk des Dichters um Überschichtungen klassischer und barocker Gestaltungswelten geht. Barocker Gestaltungswille schuf hier heroische Figuren, bei denen es um mehr als klassische Wertfragen geht. Das Herausmeißeln der totalen Persönlichkeitsformen entlockt dem Zuschauer jene Bewunderung, die Corneille als Wirkung des Dramas fordert. Es kam dem Dichter mehr auf Größe als auf Maß an: Größe im Guten und im Bösen wird bis zur Maßlosigkeit gestaltet. Die „Rodogune" mit dem dunkel leuchtenden Bild der Cleopâtre läßt alles klassische Maß weit hinter sich zurück. Die Totalität der Substanz, die sich in Cleopâtre dämonisch Bahn bricht, ist nur aus barockem Erlebnisraum zu begreifen. Bezeichnend ist es für Corneille, daß er die „Rodogune" als sein bestes Werk empfand und die größte Aufführungsziffer mit ihr erreichte, während Lessing das Werk als das eines Stümpers verwarf.

Trotz der gewahrten Einheiten und äußerlichen Wahrscheinlichkeiten im dramaturgischen Bau dieser Werke bricht in der Art, das Überdimensionale

und Außerordentliche seiner Figuren zu gestalten; in der Weise, die Situationen bis zum Grotesk-Unwahrscheinlichen zu überspitzen, Barockwelt auch in diese „klassische" Periode des Dichters ein und überströmt alles klassische Norm- und Wertbewußtsein im Rausch der Menschengestaltung aus Persönlichkeitsleidenschaft. Dies gilt nicht zuletzt auch für seinen „Menteur", der mit hinreißendem Charme das Blaue vom Himmel herunterlügt. Noch viel enger aber sollte sich Corneille barocker Theaterkunst verbunden zeigen.

Nach dem Tode Richelieus, des Schutzherrn der französisch-akademischen Bestrebungen, öffnete Mazarin weithin die Tore der französischen Kunstpflegestätten auch ausländischen Künstlern. Mit ihnen kam erneut ein Strom italienischer Meister der Bühnenkunst nach Frankreich; unter diesen der bedeutende Theateringenieur Giacomo Torelli, zu dessen ersten Arbeiten in Paris die berühmt gewordenen Dekorationen zu „La Finta Pazza" gehörte, ein Werk, das 1645 im Petit-Bourbon aufgeführt wurde. Torelli hatte diese Dekorationen schon 1641 in Venedig entworfen und theatralisch gestaltet. Der Erfolg der Pariser Aufführung mit den barocken Dekorationen war so durchschlagend, daß Torelli auch in Frankreich als „Il grande mago", „le grand magicien" angesehen wurde, eine Bezeichnung, die ihm schon seine vorangegangene Tätigkeit in Italien eingebracht hatte.

Nun war es zwar nicht so, daß man in Frankreich nicht schon große Ausstattungen auf der Bühne, mit Flugapparaten und Wandeldekorationen gekannt hätte; diese waren nur in der Zeit Ludwigs XIII. etwas zurückgetreten. Immerhin hatte Frankreich, nicht zuletzt durch italienische Meister oder Schüler italienischer Meister, an dem raschen Aufstieg der barocken Dekorationsgestaltung in Italien teilgenommen und perspektivisch bemalte Prospekte, Flugmaschinen, Versenkungen und Verwandlungen der Szene waren auch im Pariser Theaterleben vor Torelli schon heimisch[1]). Denkt man nur an die großen Ballette, die vor der Jahrhundertwende Balthazar de Beaujoyeulx erfand: 1573 eines zu Ehren des polnischen Gesandten, von dem Brantôme uns berichtet, daß ein „grand rocher, tout argenté" dabei zu sehen war, „où seize dames représentant les provinces françaises étaient assises dans des niches en forme de nuées"[2]). Oder vor allem das „Ballet comique de la Reyne", das den Stoff der Circe behandelte und zu Ehren der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse 1581 in dem großen Saal des Petit-Bourbon aufgeführt wurde[3]). Jacques Patin, Hofmaler Seiner Majestät, hatte hierbei an der einen Saalseite den Palast der Circe auf einen großen Prospekt perspektivisch gemalt; davor auf eine Estrade die Zauberin in einen blühenden Garten gesetzt, von wilden Tieren umgeben. Unten im Saal waren nach Art mittelalterlicher Mansionen eine Waldgrotte

---

[1]) Vgl. Nicole Decugis et Suzanne Reymond, Le Décor de Théâtre en France du Moyen Age à 1925, Paris 1953; M. Horn-Monval, La Grande Machinerie Théâtrale et ses Origines (= Revue d'Histoire du Théâtre, Paris 1957, Heft IV); H. Prunières, L'Opéra italien en France avant Lulli, Paris 1913.

[2]) Decugis-Reymond, a. a. O., S. 55.

[3]) Druck, Paris 1582, 75 Seiten; ausführl. behandelt bei Ludovic Celler, Les Origines de l'Opéra et le Ballet de la Reine, 1581, Paris 1868.

für Pan und eine Wolkenmansion für die Musiker aufgestellt[4]). 1596 aber hatte Cosme Ruggieri, der berühmte „Artificier" der Königin Catherine in Nantes für die Aufführung der „Arimène" von Olénix du Mont-Sacré schon eine richtige Wandeldekoration geschaffen. Mythologische Intermedien unterbrachen die einzelnen Akte der Pastorale und verlangten jeweils eine andere Dekoration. Ruggieri bediente sich hiezu eines Periaktensystems, das aus „quatre pentagones" bestand, „chacun rendant cinq diverses faces, et ces diverses faces étaient mues et tournées par un seule vis de fer"[5]). Dieses bewegliche System hatte er in eine Rahmendekoration gestellt, „d'un côté la grotte de Circimant, magicien, d'ou sortaient les démons lors de ses conjurements, et de l'autre, un antique rocher duquel sortaient, partis des effets de sa magie, comme feux, fontaines, serpents et autres choses"[6]). Nach dem Tode Heinrichs IV., während Maria von Medici als Königin-Mutter (Vormundschaft über Ludwig XIII.) großen Einfluß auf die Regierungsgeschäfte in Frankreich hatte (1610—1617), war es vor allem der Italiener Tomaso Francini gewesen, der große Triumphe mit Ausstattungen von Balletten nach italienischer Manier in Paris feierte: 1610 „Le Triomphe de Mercure" im Louvre; 1615 „Le Triomphe de Minerve", ebenfalls im Louvre, mit zahlreichen Dekorationswechseln und effektvollen Theatermaschinen; 1617 „La Delivrance de Renaud". Bei diesem Ballett baute Francini sogar eine Drehscheibe zwischen eine fixe Dekoration, über der ein gestirnter Himmel zu sehen war[7]). Als Spielorte erschienen in diesem Ballett u. a. die „Hölle" und die „Jardins de l'enchanteresse". Der Chor umfaßte nicht weniger als 64 Stimmen. 28 Violons und zirka 40 Lauten waren eingesetzt. Der König, Ludwig XIII., tanzte im Ballett den „démon du feu"[8]). 1619 arbeitete Francini mit dem Franzosen Daniel Rabel zusammen an dem „Ballet de Tancrède et de la Forest enchantée". Es wird bei dieser Dekoration die Schnelligkeit und Leichtigkeit gerühmt, mit der die Veränderungen der Bühne im Dunkeln vor sich gehen konnten. Francini hatte bei dieser Aufführung mehr für den technischen Apparat gesorgt, während die Gestaltung der Dekorationen und Kostüme Rabel oblag. Seit dem großen Ballett im Hôtel de Ville, 1626, wandte sich Francini dann in der Folgezeit mehr seinen Aufgaben als Intendant général des Eaux et Fontaines de France zu.

Aber auch in der Ära Richelieu hatte es in Frankreich nicht ganz an Dekorationskunst und Maschinenzauber auf der Bühne gefehlt. Georges Buffequin und sein Sohn Denis trugen die begonnene Tradition weiter. Bisher hatte man die Maschineneffekte vorwiegend für Ballettaufführungen verwandt. Richelieu selbst aber setzte kurz vor seinem Tode mit seinen Bemühungen um die Aufführung der „Mirame" dem Bestreben, die Maschinenkünste auch im Sprechdrama zu benützen, ein denkwürdiges Datum. Durch seinen Baumeister Le Mercier ließ er im

---

[4]) Abgebildet bei Decugis-Reymond, a. a. O., S. 54.
[5]) Dass., S. 55. Olénix du Montsacré (Nicolas de Montreux), vgl. G. Lanson: Études sur les Origines de la Tragédie Classique en France (=Revue d'Histoire Littéraire de la France, Bd. X, 1903, S. 215).
[6]) Dass. [7]) Dass., und: Horn-Monval, a. a. O.
[8]) Vgl. Celler, Origines . . ., a. a. O., S. 325 f.

Palais Cardinal ein wirkliches Theater mit Schaubühne und kostbar geschmückter Rampe errichten. Eröffnet wurde dies Theater 1641 mit „Mirame", ein Stück, von dem jedermann wußte, daß Richelieu zwar in Anspruch nahm, es geschrieben zu haben, das aber ohne seinen Namen gegeben und bald Desmarets de Saint-Sorlin, bald dem ganzen Fünferkollegium der Dramatiker unter Richelieu zugeschrieben wurde; diesem gehörte auch Corneille an. Die Einheitsdekoration dieses Stückes war von Georges Buffequin perspektivisch kunstvoll angelegt und zeigte einen Colonnadengang: den Garten des „Palays Royal d'Heraclée". Über eine figurenbesetzte Rampe, die in Mittelprospektlage den Palast abschloß, schaute man auf das Meer, das im Hintergrund erschien. Eine Pappelallee, auf die Seiten der Hintergrundsdekorationen gemalt, täuschte dem Auge des Zuschauers eine weite Entfernung zwischen Palast und Meer vor. Eine kunstvolle Beleuchtungsanlage erlaubte, die Einheit der Zeit im Verlauf von fünf Stadien des 24-Stunden-Sonnenumlaufes, entsprechend den fünf Akten des Dramas, zu illustrieren: Sonne und Mond am Bühnenhimmel wurden hiebei als technisch-künstlerische Mittel eingesetzt, um Tag und Nacht, Abend und Morgendämmerung erscheinen zu lassen[9]). Hier gab es auch schon Auftritte von Personen, die aus der Obermaschinerie auf die Bühnenebene gebracht wurden[10]). Einen Monat nach der Aufführung von „Mirame" benutzte man die gleiche Maschinerie für ein Ballett[11]), das reizvolle Verwandlungen der Szene verlangte[12]): „pour faire paraîte tantot les campagnes d'Arras et la plaine de Casel et tantôt les Alpes couvertes de neiges, puis la mer agitée, le gouffre des Enfers et enfin le ciel ouvert"[13]).

Von der Aufführung der „Mirame" gingen bedeutende Anregungen für die weiteren Inszenierungen von Sprechstücken und „Drames lyriques" in Frankreich aus. Besonders das „Théâtre du Marais" entwickelte sich in der Folgezeit zum „Théâtre des machines". Ein Jahr nach der Mirame-Aufführung in Richelieus Palast-Theater kam im Théâtre du Marais De Chapotons Tragödie „La Descente d'Orphée aux Enfers"[14]) heraus (1642). Diese Aufführung wurde schon ein großer Erfolg; aber bestimmend für die Weiterentwicklung der Dekorationskunst in Paris wurde dann das Auftreten Torellis, 1645, mit der „Finta Pazza" in der „Salle Royale du Petit-Bourbon"; es spielte die italienische Truppe des G. Bianchi[15]). Torelli aber wurde vor allem gerühmt wegen der „décoration du Théâtre et de l'artifice de ses machines (. . .) jusques à présent inconnus en France"[16]). In der Folge begann ein wahrer Wettstreit zwischen Torelli und Denis Buffequin, letzterer hauptsächlich am Théâtre du Marais tätig.

---

[9]) Gravure von Stephano della Bella im Besitz der Collection Rondel, Paris.
[10]) Germain Bapst, Essai sur l'Histoire du Théâtre, Paris 1893, S. 184.
[11]) Ballet de la Prospérité des Armes en France; beschrieben in: Menestrier, Des Ballets Anciens et Modernes selon les Règles du Théâtre, Paris 1682, Préface.
[12]) Abb. des Théâtre im Palais Cardinal (später Palais Royal) mit Zuschauerraum und Bühne in: Jacques Nathan, Encyclopédie de la Littérature Française, Paris 1952, S. 98.
[13]) Michel de Marolles, Memoires, Paris 1656/57.
[14]) Druck: Paris 1640; Ex. der Bibl. Nat. Paris, Sign.: Rés. Y f. 1467.
[15]) Horn-Monval, a. a. O., S. 304.

Bald nach dem Erfolg der „Finta Pazza" benachrichtigte Torelli unter dem Datum vom 26. I. 1646 den Marquis Gaufredi, daß er an einem „grandissimo balletto" für den Duc d'Enghin arbeite; dies Ballett solle zu Ostern im Palais Royal stattfinden; da aber so viele Personen darin mitmachten, glaube er nicht, daß er vor dem Winter fertig werde: „Ho ricevuti applausi tali, che mi sono arrosito di tanto honore. Hora mi è stato ordinato l'operare al palazzo Reale in un balletto del Sig. Duca d'Anghino da rappresentare per dopo Pasqua; ma credo per la quantità delli attori, non possi essere che al venturo inverno"[17]). Daß Torellis Befürchtungen zutrafen, berichtet uns ein weiterer Brief des Dekorationskünstlers vom 20. 11. 1646; der Winter war schon angebrochen und die Arbeiten an dem großen Ballett noch keineswegs beendet: „Travaglio gagliardamente per un grandis^mo balletto del Sig. Duca d'Anghino al Palazzo Reale et a suo tempo le ne darò parte ...", schreibt Torelli wiederum an den Marquis[18]). Wenige Tage später erwähnt der Nuntius in seinem Bericht aus Paris nach Rom ebenfalls dieses Ballett, das offenbar viel von sich reden machte: „Parigi, 30. 11. 1646 ... Con occasione del prossimo Carnevale, che sarà lungo, si creda sia per farsi un superbo ballo con diverse macchine nel qual li Sg^ri Ducchi d'Orliens e d'Anghien haveranno gran parte per trattenimento della nobiltà[19])."

Dieses Ballett jedoch, an dessen Maschinerien Torelli über ein Jahr lang gearbeitet hatte, kam nicht zustande. Die vorbereiteten Dekorationen wurden dagegen für eine Orfeo-Inszenierung gebraucht und von Torelli für diesen „Orfeo" geschickt adaptiert (Salle du Palais Royal).

Es handelt sich hier um den „Orfeo" von Luigi Rossi. Dieser bedeutende Komponist und gefeierte italienische Sänger weilte seit 1646 in Paris, zusammen mit einer italienischen Truppe im Gefolge der aus Rom verbannten Kardinäle Antonio und Francesco Barberini. Hier in Paris komponierte Rossi[20]) seine Oper „Orfeo", die auf Betreiben des Kardinals Mazarin am 2. März 1647 durch die italienische Truppe aufgeführt wurde[21]). Mazarin ließ für diese Inszenierun-

---

[16]) Decugis-Reymond, a. a. O., S. 61.

[17]) Mitgeteilt von Prunières, L'Opéra Italien ..., a. a. O., S. 374.

[18]) Mitg. das., S. 374.

[19]) Arch. du Vatican: Nunziatura di Francia, 93; mitg. bei Prunières, L'Opéra Italien ..., a. a. O., S. 79.

[20]) Text von Abbate Francesco Buti aus Rom. Vgl. zu Luigi Rossi: Henry Prunières, Notes sur la Vie de Luigi Rossi (= Sammelbände der Internat. Musik-Gesellschaft, 1910, Jg. XII, Heft 1): Luigi Rossi, * 1598 in Torre Maggiore; † 1653 in Rom; war ein Schüler des in Neapel wirkenden Vlamen Jean Demacque, des Maestro della Regia Capella di Napoli. In Rom wurde er schon berühmt durch seine Kantaten und seine Oper „Il Palazzo incantato d'Atlante", die dort 1642 aufgeführt wurde. Vgl. A. Ademollo, I Teatri di Roma nel secolo XVII., Roma 1888.

[21]) René Dumesnil, Histoire illustrée du Théâtre Lyrique, Paris 1953, S. 30. Besetzung der Rollen s.: Romain Rolland, Musiker von ehedem, München 1927, S. 102; Auff. fanden statt am 2., 3., 5. III., 29. IV., 6. u. 8. V. 1647; Beschreibungen der Auff. in: Gazette, 8. III. 1647; und in: Menestrier „Représentations en musique anciennes et modernes", Paris 1681; genaue Behandlung bei: H. Prunières, L'Opéra Italien en France avant Lulli, Paris 1913; die Oper erschien unter dem Titel: Orphée / Tragi / Comédie / en musique / A Paris / chez Sebastien Cramoisy, Imprimeur ordinaire du Roy / MDCXLVII, Ex. in Bibl. Nat. de Paris, Sign. Yf 946.

gen des geplanten Balletts bzw. für den „Orfeo", das Theater Richelieus „rompre on partie"[22]), d. h. er ließ die Seiten der Bühne demolieren und für die einzubauende Maschinerie bedeutend erweitern. Die Kosten für die Dekorationen und Maschinen dieser Aufführung waren angeblich außerordentlich hoch. Manche Quellen berichten, sie hätten sich auf 500.000 Pfund belaufen, andere sprechen von 1 Million „de l'argent du peuple[23])". Der Aufwand scheint die Pariser erschreckt zu haben. Die nicht sehr theaterfreundliche Mme. de Motteville faßt die Aufnahme des Werkes in bündige Worte: der Cardinal Mazarin „avait fait venir de Rome, avec de grands soins, les musiciens et aussi le machiniste qui était un homme de grande réputation pour ces sortes de spectacles. Les habits en furent magnifiques et l'appareil tout de même sorte. Les mondains s'en divertirent et les dévots en murmurèrent[24])".

Ludovic Celler[25]) beschreibt in seinem Werk über die Ursprünge der Oper die Dekorationen des „Orfeo"[26]), den Torelli ausstattete[27]).

„Orphée"

Wie in der „Finta Pazza" gab es auch hier eine besondere Dekoration für den Huldigungsprolog auf den König. Diese Dekoration zeigte eine belagerte Stadt, deren Mauern zusammenstürzten; die französische, siegreiche Armee zog auf die Bühne und Victoire erschien in einem Flugapparat vom Himmel her, um Verse auf die Königin-Mutter und auf die französische Armee zu singen. Diese Art Huldigungsprolog mit eigener Szenerie blieb in Frankreich das ganze Jahrhundert hindurch Sitte und wurde als solche auch von Corneille in seinen Spectacle-Stücken gepflegt. An den anderen europäischen Höfen setzte sich dieser Brauch ebenfalls durch[28]).

Im Spiel erscheinen nacheinander folgende Dekorationen und Maschinen:

I. Akt: Hain; Satyrn, Nymphen, Auguren bevölkern die Szene. Endymion be-

---

[22]) G. Bapst, a. a. O., S. 211.

[23]) G. Bapst, a. a. O., S. 211; Romain Rolland, a. a. O., kennzeichnet die Berichte und wägt sie kritisch ab.

[24]) Decugis-Reymond, a. a. O., S. 66; Romain Rolland, a. a. O., führt noch weitere Gründe für die geteilte Aufnahme der Oper an: puritanische Einstellungen, persönliche Intrigen; vor allem dann aber die Dauer von sechs Stunden, und Gesang in italienischer Sprache, die man nicht genügend verstanden habe (S. 109). Auch Torelli, der Theatralarchitekt, dem man die bewunderten Dekorationen verdankte, sollte in der Folge an der Einstellung der Franzosen gegen die italienische Oper einiges zu leiden haben.

[25]) Les Origines de l'Opéra et le Ballet de la Reine (1581), Paris 1868, S. 340 ff.

[26]) Partitur-Ausz. von H. Prunières; vgl. auch: ders., L'Opéra Italien . . ., S. 86 ff.

[27]) Dem Torelli zur Seite standen auch französische Künstler. Die Oberleitung lag bei Charles Errard (später Direktor der französischen Académie in Rom). Unter der Zahl junger französischer Maler und Bildhauer, die mithalfen, waren auch Sève d. Ä. und Coypel (vgl. R. Rolland, S. 119); an älteren Werken vgl. zur Aufführung des Orfeo in Paris 1647: M. Ademollo, Primi fasti della Musica italiana a Parigi (1645 bis 1662), Milano, Ricordi 1884.

[28]) Vgl. Huldigungsszene zu „Il pomo d'oro" (Wien 1667), eine Oper, die in vielfacher Hinsicht den Orfeo-Opern jener Zeit verwandt ist.

fragt die Auguren wegen des Schicksals seiner Tochter Eurydice. Er bricht in große Klage aus wegen des ungünstigen Orakels. Ein zärtliches Liebesduett zwischen Orphée und Eurydice, die einander versprochen sind, tritt zu dieser Klage des Vaters in starken thematischen und stimmungsmäßigen Kontrast. Orfeo, der Sohn Apolls, und Aristée, der Sohn des Bacchus, erweisen sich als Rivalen in der Liebe zu Eurydice. Venus erscheint am Himmel und versichert dem Sohne des Bacchus ihre Hilfe. Ein komischer Satyr tröstet den verzweifelten Aristée. Der Hintergrund öffnet sich und zeigt einen wunderbar gedeckten Tisch für die Hochzeit der Eurydice. Nymphen und Schäfer führen ein Ballett auf.

II. Akt: Tempel des Proteus, wunderbarer Palast.

1. Verwandlung: Garten der Sonne. Jupiter und Apoll verbünden sich dem Orfeo gegen Venus, die dem Aristée Hilfe zugesagt hat. Großes Götterfest, bei dem die Götter lange untereinander diskutieren, wem von den beiden Liebenden sie helfen sollen; sie einigen sich nicht.
2. Verwandlung: Tempel der Venus, in dem zugunsten der Eurydice geopfert wird.
3. Verwandlung: Tempel der Liebe. Dryaden mit Castagnetten und Satyr mit Bocksfuß. Aristée will Eurydice entführen. Sie flieht und wird von einer Schlange gebissen. Sterbend verflucht Eurydice den Bacchussohn.
4. Verwandlung: Palast der Sonne. Chor der Verzweifelten. Orfeo und Nymphen. Die Sonne selbst erscheint in einem Flammenwagen, der ganz von Gold, von Karfunkelsteinen und Brillanten glänzt.

III. Akt: Schrecklich öde Gegend, Felsen mit einer dunklen Höhle in Form einer Allee, an deren Ende man etwas Tageslicht sieht. Die Parzen raten Orfeo, Pluto aufzusuchen. Der Schatten der Eurydice erscheint, hinterher Aristée, der wahnsinnig wird. Die wirren Gesänge des Schäfers Aristée erfüllen mit „terreur" die ganze Szene. In seiner Verzweiflung tötet der unglücklich verliebte Jüngling sich. Juno steigt vom Himmel und rät Orfeo „à descendre aux Enfers".

1. Verwandlung: Unterwelt; Charon und Orfeo treten auf. Nachdem Orfeo den Styx überquert hat, kommt er zu dem Könige der Schatten, Pluto. Die Unterwelt mit ihren Schrecken enthüllt sich, vor allem in einem großartigen Ballett der Monstres. Dieses Groteskballett der Ungeheuer war einer der größten Erfolge der Inszenierung. Renaudot berichtet darüber, daß es „eines der belustigendsten Dinge" gewesen sei. „Es waren Bucentauren, Eulen, Kröten, Schnecken sowie andere merkwürdige Tiere und die garstigsten Ungeheuer, die zum Alphornklang mit närrischen Sprüngen und bei entsprechender Musik tanzten"[29]). Während die grotesken Ungeheuer zum Klange der Lyra tanzen, wird die Nachricht gebracht, daß Orfeo sein Versprechen nicht eingehalten und sich umgeschaut habe.

[29]) Zitat bei: R. Rolland, a. a. O., S. 118.

2. Verwandlung: Waldeinöde in Skythien. Orfeo klagt über seine Schmerzen und seine Pein; er klagt den Bäumen, den Felsen und den Tieren so eindringlich, daß diese ganz erschüttert werden und „en cadence" zu tanzen beginnen. Die „Gazette de Renaudot" beschreibt diese Szene: „Orphée s'entretient de plusieurs airs lugubres sur sa lyre, qu'il touche si mélodieusement qu'à son armonie jointe à la douceur de sa voix, il fait mouvoir les rochers, danser les arbres et les animaux les plus farouches, de sorte que l'on vit des lions, des panthères, d'autres bêtes furieuses venir sauter sur le théâtre à l'entour de lui . . .[30])"; Venus, Bacchus. Die Bacchantinnen als Rächerinnen des Bacchussohnes Aristée, zerreißen den Orfeo. Die Bacchantinnen hatten Glöckchen an den Füßen, Schellentrommeln in der einen Hand und in der anderen Weinflaschen.

Schlußtableau: Olymp. Jupiter spricht Orfeo Unsterblichkeit zu und erhebt dessen Leier unter die Sterne. Die Leier des Orfeo nimmt die Form der Bourbonischen Lilien an. Abschlußchor.

Die Verwandlungen innerhalb der Akte scheinen hier großteils Flugmaschineneffekte zu sein, so daß als Grundformen der Dekoration hier erscheinen:

1. Stadtbild (Prolog),
2. Hain, I. Akt,
3. Tempel des Proteus, II. Akt,
4. Schrecklich öde Gegend, III. Akt,
5. Olymp, Schlußtableau.

Im Théâtre du Marais schaute man wohl mit Neid und Bewunderung auf diese Inszenierung des „Orfeo", vor allem, da dies Theater ja schon einige Jahre vorher mit dem gleichen Stoff so große Erfolge erzielt hatte. Man besann sich der Fassung des Stoffes von Chapoton und forderte Denis Buffequin auf, eine entsprechende Maschineninszenierung des Stückes von Chapoton in italienischer Manier durchzuführen. Diese Inszenierung fand bald nach der Aufführung des italienischen „Orfeo" statt und der Textdichter ließ aus diesem Anlaß 1648 auch einen neuen Druck herstellen, der für die Adaption auf das Maschinentheater Zeugnis gibt: „La Grande Journée des Maschines, ou le Mariage d'Orphée et d'Euridice[31])." Die Dekorationen von Buffequin wurden allgemein als „superbe" bezeichnet, ganz besonders die des 4. Aktes, „qui représentaient l'Enfer, dont les flammes couvraient tout le théâtre[32])".

---

[30]) Mitgeteilt bei H. Prunières, L'Opéra Italien, a. a. O., S. 128.

[31]) Paris 1648; 2 Ex. in Bibl. Nat. Paris unter Signatur: Rés. Y f. 205 u. 206. Michaud, Biogr. universelle, Bd. XIII, bemerkt, daß ein Drama von Charles de l'Espine den Orfeo-Stoff ebenfalls behandelt hatte: „La descente d'Orphée aux Enfers" (Tragödie, 5 Akte), Louvain 1614. Dieses Werk erschien 1923 in Paris unter dem Titel: „Le Mariage d'Orphée."

[32]) Vgl. Ludovic Celler, Les Decors, les Costumes et la Mise en Scène au XVII[e] siècle, Paris 1869, S. 72; G. Bapst, S. 190.

Wie die Ausgabe der „Grande Journée des Machines ..." angibt, hatte man das Schönste und Ungewöhnlichste, was die vergangenen Zeiten und die Gegenwart erfinden konnten, auf der Bühne gestaltet. Auch hier war Musik eingeschaltet; Orphée sang nicht nur „Airs" an Charon und an Pluto, wie schon in der Inszenierung des Jahres 1642; es wurden vielmehr eine ganze Reihe musikalischer Nummern eingesetzt. Die Sonne als „inventeur de la musique" ließ ein Lied hören, „dont les tons miraculeux, les réflexions hardies et les traits doux et perçans" die Ohren der Zuschauer, oder besser Zuhörer, entzückten.

Die Preise waren niedrig gehalten; der Erfolg stellte sich als außerordentlich heraus. Der Zulauf des Publikums erlaubte es daher, die Aufführung oftmals zu wiederholen, noch im Karneval 1648 spielte man den „Orphée" im Théâtre du Marais. Selbst im Jahre 1662 griff man noch einmal auf Chapoton-Buffequins „Orphée" zurück, um der Konkurrenz des italienischen „Ercole amante" (Dekorationen von G. Vigarani) gewachsen zu sein[33]).

Prunières vermutet, daß nicht zuletzt der Erfolg dieses original-französischen Musik- und Ariendramas es gewesen sei, der die Königin Anne d'Autriche und den Kardinal Mazarin veranlaßt habe, sich an Corneille zu wenden, wegen der Abfassung eines eben solchen französischen Maschinenstückes für das Petit Bourbon.

Noch ein zweites Mal triumphierte Buffequin in diesem Jahre mit einem Maschinenstück im Théâtre du Marais: mit Claude Boyers „Ulysse dans l'isle de Circé ou Euriloche foudroyé[34])", einer Tragikomödie mit großen Ausstattungsansprüchen. Die Maschinerie der Ober- und Unterbühne war hier in voller Aktivität. Da wird die Insel der Circe gezeigt; Aeolus kommt im Flugapparat samt seinen Winden auf die Bühne. Sirenen geben gemeinsam mit Tritonen ein Konzert im Meer. Garten, Höhle, Palast der Zauberin, Hölle, Festung wechseln in rascher Folge auf der Szene. Schiffer erscheinen; die Sonne und Jupiter gleiten auf Wolken daher und Circe selbst erscheint in einem Flugwagen in der Luft.

„Andromède"

Ist es da erstaunlich, daß an all' diesen Wundern der Bühne das barocke Herz in Corneille Feuer fing? Daß er viele Möglichkeiten sah, auch in dieser Art des Maschinenstücks seiner Phantasie, seiner Freude am Außerordentlichen Ausdruck zu geben? So schuf Corneille seine „Andromède". Den Anlaß hiezu freilich bot der Kardinal. Mazarin, der ein kluger Rechner und Verwalter war, trat an Corneille heran und bat ihn, ein Maschinenstück zu schreiben, in dem man die Dekorationen des „Orfeo" benützen könne. Die immensen Ausgaben, die der Kardinal bei dieser Inszenierung gehabt hatte, entsprachen doch nicht der geringen Auswertung, die man bei den sechs Aufführungen erzielen konnte.

---

[33]) Vgl. H. Prunières, L'Opéra Italien, a. a. O., S. 324; desgl., Lully et l'Opéra Français (= Revue musicale, Numéro spécial, vom 1. 1. 1925).

[34]) Druck: Paris 1650, 131 S., Ex. in Bibl. Nat. Paris, Y f. 627.

Die italienische Truppe hatte Paris wieder verlassen; Torelli und die Dekorationen waren geblieben; im Théâtre du Marais bejubelte die Öffentlichkeit die Maschinenstücke; im Petit-Bourbon hatte man bereits mit der „Finta Pazza" technische Erfahrungen gesammelt und Erfolge gebucht.

Schon am 6. Juli, bald nach den zwiespältig aufgenommenen Aufführungen des „Orfeo" der Italiener im Palais Royal, notiert das Journal von Olivier Lefèvre d'Ormesson[35]): „Monsieur le Surintendant ... nous confirma le bruit ... qu'il (Corneille) travailloit au dessein d'une nouvelle comédie: Andromède et Persée." Und unter dem Datum vom 20. 12. 1647 erscheint in einem Brief von Conrart[36]) die Nachricht, man bereite im Palais Cardinal (= Palais Royal) für den kommenden Karneval eine Musik-Komödie vor, zu der Corneille den Text geschrieben habe; Conrart meint, diese Musik-Komödie entspreche doch weit mehr dem französischen Geschmack, als es das italienisch gesungene Werk getan habe: „... qu'il l'eût mieux traité à notre mode ..."

Die Aufführung von Corneilles „Andromède" ließ aber noch auf sich warten; unter dem Praetext, das notwendige Geld nicht zur Verfügung zu haben, sagte Mazarin die Aufführung für das Jahr 1648 ab. Das Journal von Olivier Lefèvre d'Ormesson[37]) berichtet, daß Eifersüchteleien und Kompetenzstreitigkeiten von Seiten des Kardinals im Spiel gewesen seien; Prunières glaubt, daß einfach die Tatsache, daß Mazarin die italienische Oper vorher so protegiert habe, ihn nun von dem originalfranzösischen Versuch eines Dramas mit Musik habe inneren Abstand nehmen lassen, wenngleich er nach außen hin den Auftrag habe geben müssen. Romain Rolland untersucht in seinem Werk die Hintergründe der politischen und finanziellen Schwierigkeiten, denen der Kardinal damals ausgesetzt war[38]).

Merkwürdig ist nun eine Notiz aus dem Journal des Dubuisson-Aubenay[39]), die am 21. I. 1648 niedergeschrieben wurde: „Un des jours suivans, la comédie d'Orphée et Eurydice, joué au Palais Royal tout l'hiver passé, avec machines, se fait françoise par le sieur Corneille qui pour cela a reçu deux mille quatre cents livres d'avance, et Torelli, conducteur des machines, plus de treize ou quatorze mille livres pour les raccommoder. La maladie du Roi, qui en est demeuré d'en par là; mais les petits comédiens du Marais ont joués la pièce d'„Andromède et Persée, la Delivrance" un mois ou plus à present expirant, avec machines imitées de celles de l'Orphée des Italiens." H. Prunières, der diese Stelle aus dem Journal des Dubuisson-Aubenay mitteilt[40]), beleuchtet von ihr aus den Konkurrenzkampf des Maschinentheaters in jener Zeit: Das Stück Corneilles, die „Andromède", habe — führt er aus — im voraus so viel von sich reden machen, daß die Schauspieler des Théâtre du Marais sich von der

---

[35]) Hrsg. von Chéruel, Bd. I, S. 386; zit. bei H. Prunières, L'Opéra ..., S. 324.
[36]) Lettres de Conrart, S. 110; zit. bei Prunières, L'Opéra ..., S. 325; vgl. Frères Parfaict, Histoire du Théâtre François, Bd. VII, Paris 1746, S. 290.
[37]) A. a. O., 10. 2. 1648; S. H. Prunières, L'Opéra ..., S. 325.
[38]) Musiker von ehedem, a. a. O.
[39]) Tome I., S. 6.
[40]) A. a. O., S. 326.

Aufnahme eines Werkes gleichen Titels in ihr Maschinentheater einen großen Erfolg versprachen; und so ließen sie von einem anderen Autor ein Stück „Andromède et Persée" verfassen, dessen Erfolg durch die Begeisterung der Gegner der Oper in italienischer Sprache allein schon gesichert sein mußte.

Wie weit für diese „Andromède" im Théâtre du Marais ältere italienische Texte herangezogen worden sind, ließe sich durch weitere Untersuchungen vielleicht klären. Eine Tragödie „Andromeda" von Ridolfo Campeggi wurde 1610 anläßlich einer Aufführung in Bologna herausgegeben[41]). 1637 erschien in Venedig eine „Andromeda" von Benedetto Ferrari, mit Musik von Marelli aufgeführt, ebenfalls als Textausgabe[41]).

Tatsächlich fand dieses merkwürdige Maschinenspektakel, an dem Corneille wahrscheinlich nicht beteiligt war, in den Dekorationen des Chapoton'schen „Orphée", die Buffequin eingerichtet hatte, im Théâtre du Marais — vor der Aufführung der Corneilleschen „Andromède" statt. Damit war erneut die Initiative auf Seiten des Kardinals, der Königin und Corneilles angestachelt.

So ließ Mazarin die Dekorationen des „Orfeo" vom Palais Royal ins Petit Bourbon schaffen, wo — nach sorgfältiger Einrichtung und einigen szenischen Umstellungen und Veränderungen, die „Andromède" im Karneval 1650 aufgeführt wurde.

Am 26. Februar besuchte die Königin mit dem damals elfjährigen, jungen König zusammen das Petit Bourbon, um die „Comédie d'Andromède" zu sehen, die — wie Dubuisson-Aubenay versichert, mit sehr schönen Maschinen gegeben wurde[42]). Im gleichen Jahr erschien die erste gedruckte Unterlage zu dem Werk: „Dessein de la tragédie d'Andromède de P. Corneille représentée sur le théâtre royal de Bourbon, contenant l'ordre des scènes, la description des théâtres et des machines et les paroles qui se chantent en musique. Imprimé à Rouen au dépens de l'auteur, se vend à Paris, chez A. Courbé[43])." Es handelt sich hier also um eine Art Programmheft, das die Folge der Szenen angibt, sie beschreibt und die gesungenen Partien als Text abdruckt. Die Beschreibung der „Théâtres", d. h. der Spielszenen, nimmt einen großen Raum ein und man spürt aus der Genauigkeit und Sorgfalt, mit der Corneille sie vornimmt, welche Freude der Dichter an der Ausstattung empfand. Ein Jahr später erschien dann die erste illustrierte Ausgabe des Gesamttextes, mit „6 planches gravés" und einem Frontispice-Kupfer, nach den Szenenentwürfen des Torelli von Chauveau gestochen[44]).

Es ist in damaliger Zeit durchaus üblich gewesen, vorhandene Dekorationen für neue Stücke heranzuziehen und nur den heutigen Betrachter kann es befremden, Corneille ein Stück für eine bereits vorhandene Dekoration schreiben zu sehen — und hierin vielleicht etwas die Kunst Herabwürdigendes zu erblicken. Man würde Corneille Unrecht tun mit einer solchen — modernen —

[41]) Vgl. A. Solerti, Le Origini del Melodrama, Torino 1903.
[42]) A. a. O., Bd. 2, S. 10.
[43]) Ex. der Pariser Bibl. Nat. Sign. Rés. Y f. 3866. Das Privileg für die Drucklegung hatte Corneille schon am 12. 10. 1649 erhalten; vgl. Prunières, a. a. O., S. 326.
[44]) Ex. der Pariser Bibl. Nat., Sign. Rés. Y f. 604.

Perspektive. Es blieb ihm genug Freiheit für die Erfüllung seiner szenischen Phantasie-Vorstellungen.

Neu an der für die „Andromède" adaptierten Ausstattung war nicht nur die ganz andere Folge der Dekorationen[45]), sondern vor allem der Einsatz der Effektmaschinen, die die Szene dynamisierten. Im „Argumentum[46])" zu seinem Werk rühmt sich Corneille seines Anteils an dieser Kunst, seiner Erfindungen, die Torelli mit solchem Glück ausgeführt habe.

Eingehend behandelt der Dichter die Veränderungen, die er gegenüber dem Ovidschen Stoff vorgenommen, und die Art und Weise, in der er den Stoff für die Bühne seiner Zeit und für den Geschmack und das Schicklichkeitsgefühl seines Publikums adaptiert habe. So habe er z. B. nicht die Mutter der Andromède, Cassiope, sich in Hybris versteigen lassen gegenüber den Nereiden; er lasse vielmehr die Königin auf die Schönheit der Tochter übermäßig stolz sein; „denn es wäre doch unnatürlich, wenn eine Frau, deren Tochter schon heiratsfähig ist, so schön geblieben wäre, daß sie sich noch so sehr aufblähen könnte. Auch ist es nicht wahrscheinlich, daß dieser Dünkel in Cassiope, ob ihrer Schönheit, erst so spät ausbricht; denn in der Jugend ist die Schönheit doch am vollkommensten." Auch den Perseus habe er anders dargestellt als Ovid, nämlich als einen „chevalier errant", der bereits einen Monat am Hofe des Cephée weile und der nicht so, nur durch Zufall, daherkomme, gerade in dem Augenblick, da Andromède an dem Felsen dem Ungeheuer zum Fraß ausgesetzt sei. Auch lasse er ihn nicht geflügelt auftreten, sondern auf dem Pferde Pegasus durch die Luft fliegend; einesteils, damit er nicht mit Merkur verwechselt werde, andernteils, weil diese Veränderung den Einsatz „einer ganz außerordentlichen und wunderbaren Maschine auf dem Theater ermögliche". Kurze Zeit später, 1682, wurde dagegen ein wirkliches Pferd in Paris auf der Bühne für diese Szenen eingesetzt[47]).

---

[45]) Eine Dekoration wurde neu geschaffen, an den anderen nur wenig verändert.

[46]) Vorliegende Ausg.: Genf 1774; Ex. der Wiener Univ.-Bibl., Sign. I, 122417, Bd. III.

[47]) Vgl. J. Scherer, La dramaturgie classique en France (Edition: Libraire Nizet), Paris, o. J., S. 152. Diese Geschichte von dem lebenden Pferd ist fast das einzige, das die „Annales dramatiques" (Paris 1808, 1. Bd. S. 297) über Corneilles „Andromède" zu berichten wissen. Sie haben es aus: Parfaict, Histoire du Théâtre, a. a. O., Bd. XII, S. 320 ff., abgeschrieben: „Man stellte das Pferd Pegasus durch ein wirkliches Pferd dar, wie man es vorher in Frankreich nie auf der Bühne gesehen hatte. Dieses Pferd spielte seine Rolle bewundernswert, und machte in der Luft alle die Bewegungen, die es sonst auf der Erde durchzuführen pflegt. Es ist wohl wahr, daß man oft lebende Pferde in den Opern der Italiener sieht; aber diese erscheinen, ohne daß sie direkt in die Aktion mitspielend eingesetzt sind und das macht dann einen wenig angenehmen Eindruck. In der Tragödie Andromède verfuhr man auf einzigartige Weise, um das Pferd kriegerisch-leidenschaftlich agieren zu lassen. Kurz vor der Vorstellung ließ man es hungern, damit es einen großen Appetit bekomme. Und als es dann (in der Luft hängend) auf der Bühne erschien, stand ein Bediensteter des Theaters zwischen den Kulissen und schwang behend Hafer in die Luft. Das Tier, vor Hunger bebend, wieherte, strampelte mit den Beinen und entsprach so vollkommen dem Bilde, das man erzielen wollte. Dieses Theaterspiel des Pferdes trug stark zum Erfolg dieser Tragödie bei; alle Welt drängte sich, die eigenartigen Bewegungen dieses Tieres zu sehen, das so vollkommen seine Rolle beherrschte."

„Daß unsere Himmelsgloben", fährt Corneille fort, „Cepheus, Cassiopeia, Perseus und Andromeda am Himmel verzeichnen, ließ mich auf die Idee kommen, am Ende des Stückes alle vier in den Himmel zu erheben[48])."

Corneille begründet auch, warum die Äthiopier bei ihm eine weiße Gesichtsfarbe haben: „Ich weiß wohl, daß die schwärzesten Mohren Schönheiten nach der Mode ihres Landes sein können. Aber es wäre doch unwahrscheinlich, daß Perseus, der Grieche, zu Argos geboren, sich in ein Mädchen verlieben könnte, das keinen weißen Teint hätte." Alle Anordnungen, die er, Corneille, getroffen habe, finde man in den Theaterdekorationen genau gewahrt. Mit Stolz vermerkt er, daß der Prolog und jeder Akt eine eigene Dekoration und jeweils besondere Flugmaschinen hätten.

Die musikalischen Einlagen habe er vor allem gewählt, „um die Ohren der Zuschauer zu erfreuen, während die Augen damit beschäftigt sind, die Flugmaschinen herabsteigen zu sehen, oder sonst durch etwas gefesselt sind, das den Zuschauer hindert, seine Aufmerksamkeit den Worten der Schauspieler zu widmen". So habe er z. B. den Kampf des Perseus mit dem Drachen durch Chormusik begleiten lassen. „Doch habe ich mich wohl gehütet, etwas singen zu lassen, was für das Verständnis des Stückes notwendig ist, da im allgemeinen die gesungenen Texte vom Publikum nur schlecht verstanden werden, wegen der Konfusion, die die Verschiedenheit der Stimmen mit sich bringt, wenn alle zusammen auf einmal singen; es hätte eine große Dunkelheit über Aufbau und Corpus des Werkes gebreitet, wenn dem Gesang wichtige, die Handlung bestimmende Partien zugefallen wären."

Diese Einstellung Corneilles ist nicht zuletzt aus der Auftragssituation des Dichters heraus zu verstehen. War ihm doch die Aufgabe gestellt worden, ein Stück zu schreiben, das wohl die herrlichen, nach italienischer Manier gearbeiteten Dekorationen benutzte (um die Kosten dieser Dekorationen einzuspielen), aber das von der gesungenen, durchkomponierten Oper der Italiener doch weit abweichen sollte: denn man hatte bei der Orfeo-Aufführung mit dem Verständnis des Handlungsvorganges zu kämpfen gehabt und mancher hatte sich infolgedessen gelangweilt. Corneille setzte nun entsprechend die Airs, die Chöre usw. nur an den Stellen ein, die dramaturgisch nicht engagiert waren, bzw. an solchen Stellen, an denen erwünscht war, daß das Geräusch der eingesetzten Maschinen verschluckt werde durch die Töne der Musik, oder an den Stellen, an denen eine dekorative Wirkung der Musik erzielt werden sollte[49]).

---

[48]) Vgl. das Schlußtableau der Orfeo-Auff. mit dem Sternbild der Leier am Himmel.

[49]) Die Musik zur „Andromède" von Corneille wurde von Charles Coypeau, Sieur Dassoucy, komponiert. Dieser „Empereur du Burlesque" — ein Name, der neben Scarron auch ihm gegeben wurde — war ein großer Meister der Laute und am Hofe als Komponist sehr geschätzt. Besonders seine Airs hatten Ludwig XIII. schon bezaubert und entzückt. Prunières nimmt an, daß wahrscheinlich im gleichen Jahre, 1649/50, in dem Dassoucy die Andromède bearbeitete, er auch ein anderes Werk komponierte, das uns ganz erhalten ist: „Les Amours d'Appollon / et de Dafné / Comédie en musique / Dediée au Roy par le sieur Dassoucy", Paris (Ex. in Bibl. de l'Arsenal, Sign.: Rés. 10951 B. L.). Dassoucy war ein Freund und Bewunderer von Luigi Rossi; leider ist nur wenig von ihm, soweit es die „Andromède" angeht, erhalten; so

„Anders ist das bei den Maschinen, die in dieser Tragödie nicht nur als angenehme Zutaten eingebaut sind, sondern gerade an den Verknotungspunkten eingreifen. Sie sind für den Gang der Handlung so notwendig, daß man keine von ihnen ausschalten kann, ohne das ganze Gebäude zu Fall zu bringen." Und Corneille gesteht mit Selbstbewußtsein: „J'ai été assez heureux à les inventer et à leur donner place dans la tissure de ce poème; mais le sieur Torelli s'est surmonté lui=même à en exécuter les desseins, et qu'il a eu des inventions admirables pour les faire agir à propos."

Corneille kennzeichnet den Anteil, den er an den Erfindungen habe, und den Anteil, der Torelli zukomme, noch im genaueren: „Wenn mir einiger Ruhm zukommt, im 1. Akt die Venus eingeführt zu haben, die den Knoten der Tragödie durch ihr ingenieuses Orakel schürzt, so ist es Torelli zu verdanken, daß er diese Venus aus so großer Entfernung in diesem wunderbaren Stern durch die Luft herabsteigen läßt; und dies mit solcher Kunst und Pracht, daß alle Welt von Erstaunen und Bewunderung erfüllt ist. Es muß in jeder Hinsicht gesagt werden, daß für Alles, was ich eingeführt habe, er Verwirklichungsformen erdachte, die das Schauspiel großartig machen und die kaum schöner gestaltet werden könnten."

Sehr charakteristisch für Corneilles Einstellung zum Maschinentheater ist sein Geständnis: „je confesse ingénument que quelque effort d'imagination que j'aye fait depuis, je n'ai pu decouvrir encor un sujet capable de tant d'ornemens (!) extérieurs, ou les machines pussent être distribuées avec tant de justesse. Je n'en desespère pas toutefois, et peut=être que le tems (!) en fera éclater quelqu'un assez brillant et assez heureux pour me faire dédire de ce que j'avance."

Nun, das sollte dann ja später tatsächlich mit dem Goldenen Vließ geschehen. Derweil aber bittet Corneille seine Zuschauer, diesen Stoff, die „Andromède", unter den bisher auf dem Theater erschienenen, als den geeignetsten für diesen Zweck anzusehen; die Schönheit der Darstellung möge den Mangel an vielen schönen Versen ersetzen, denn hier komme es darauf an, dem Auge etwas zu bieten, „nicht aber, den Geist zu bewegen durch die Kraft der Gedanken, oder das Herz zu rühren durch die Delikatesse der Passionen".

Corneille stellt jedem Akt die genaue Beschreibung der Szene voraus. Bis ins Detail gibt er die Angaben für die Flugmaschinen wieder. Es ist ein merk=

---

u. a. einige Stücke in „Airs à quatre parties de Dassoucy", Ballard 1653 (Ex. in Bibl. Nat. Paris, Sign.: Rés. Vm 7/275); Lit. über Dassoucy (auch D'Assoucy — geschrieben): Prunières, L'Opéra Italien ..., S. 327 ff., Colombey, Aventures de Dassoucy, Paris, Delahaye 1858; M. Ecorcheville, Corneille et la Musique, Paris 1906; — Ein „Air" aus „Andromède" ist veröffentlicht in „Air chanté aux grandes machines d'Andromède, à la gloire de nostre Monarque, par Pierre Corneille" (vgl. Catalogue de la bibliothèque James de Rothschild, éd. par Em. Picot, Bd. I, S. 51); Hinweis hierzu bei Prunières, a. a. O., S. 327. — 1682 erschien eine Adaption der Corneilleschen „Andromède" unter dem Titel: „Persée, tragédie (de Corneille, mise en opéra, par quinault, musique de Lulli), représentée par l'Académie royale de musique le 17. avril 1682, Paris 1682; Ex. in Bibl. Nat. Paris, Sign.: Rés. Y f. 1095; vgl. Catalogue Général de la Bibl. Nat.

würdiger Kontrast zwischen den schlanken, etwas kühlen Alexandrinern des Textes und dem (freilich klassizistisch gefärbten) Pomp der Barockbühne.

Man kann die ganze Dekoration des Dramas in Corneilles Beschreibung am Auge vorüberziehen lassen. Als die Zuschauer das Theater betraten, waren die Wunder der Bühne noch durch einen Vorhang verdeckt. Die „Gazette" von 1650 berichtet mit großer Bewunderung, daß dieser Vorhang sich — um das Théâtre zu öffnen — mit einer solchen Schnelligkeit gehoben habe, daß auch das geschulteste Auge „... ne peut suivre la promptitude avec laquelle il disparaît, tant les contrepoids qui l'élèvent sont industrieusement proportionnés à sa grande étendue[50])".

Prolog: „Bei Öffnung[51]) des Théâtre[52]) zeigt sich den Augen des Zuschauers genau gegenüber ein weites Gebirge, dessen Gipfel, einer über den andern sich erhebend, ganz ungleich hoch sind und dessen höchster Gipfel bis in die Wolken ragt. Der Fuß dieses Berges ist durchbrochen[53]) durch eine tiefe Grotte, die in weiter Entfernung das Meer sehen läßt. Die beiden Seiten des Théâtre sind mit einem Wald, aus buschigen Bäumen bestehend[54]), ausgefüllt. Diese Bäume sind vollkommen ineinander verschlungen[55]). Auf einem Berggipfel erscheint Melpomène, die Muse der Tragödie; ihr gegenüber sieht man die Sonne in einem ganz leuchtenden Wagen[56]) am Himmel sich vorwärtsbewegen, von vier Pferden gezogen, wie Ovid sie ihr beigibt."

In dieser Dekoration findet — nach dem Vorbild der „Finta Pazza" und des „Orfeo" — die große Huldigungsszene statt, zu der vor allem Melpomène und die Sonne das Wort ergreifen. Die ersten Worte der Melpomène beleuchten die Situation der damaligen Inszenierung:

„Arrête un peu ta course impétueuse,
Mon théâtre, soleil, mérite bien tes yeux
Tu n'en vis jamais en ces lieux
La pompe plus majestueuse:
J'ai réuni, pour la faire admirer,
Tout ce qu'ont de plus beau la France et l'Italie;
De tous leurs arts mes soeurs l'ont embellie;
Prêtes-moi tes rayons pour la mieux éclairer.
Daigne à tant de beautés, par ta propre lumière,
Donner un parfait agrément,
Et ren (!) cette merveille entière,
En lui servant toi-même d'ornement."

Aber die Sonne darf das Gesetz ihres Laufes nicht unterbrechen. Am Schluß des Prologs fliegt Melpomène „auf den Sonnenwagen und nimmt hier neben

---

[50]) Zitiert bei Marty-Laveaux, Ausg. von Corneille, Hachette, Paris 1862—1868, Bd. V, S. 281.
[51]) L'ouverture, Öffnen des Vorhangs.
[52]) Gleich: Spielszene.
[53]) Percé à jour.
[54]) D'arbres touffus.
[55]) Entrelassés les uns dans les autres.
[56]) Un char tout lumineux, S. 429.

der Sonne Platz; sie vereinigen ihre Stimmen und singen ihre Arie[57]) zum Preise des Königs. Der letzte Vers einer jeden Strophe wird vom Chor[58]) wiederholt".

Während der Chor singt, „zieht die Sonne mit Geschwindigkeit[59]) ab und nimmt Melpomène in ihrem Wagen mit, um den Preis der Königs auch «au reste de l'univers» zu verkünden."

Corneille beschreibt die Dekoration des 1. Aktes: „Das große Gebirgsmassiv und die Felsen, die sich einer über dem andern erhoben und so das Gebirge bildeten, sind in einem Augenblick auf wunderbare Weise verschwunden und lassen nun an ihrer Stelle den Hauptplatz der Stadt sehen. Die beiden Seiten und der Hintergrund des Théâtre bestehen aus wundervollen Palästen, die untereinander ganz verschieden in ihrer Struktur sind, aber die dennoch in bewundernswerter Weise die Einheit[60]) und die Exaktheit[61]) der Perspektive beobachten. Nachdem den Augen Muße gelassen worden ist, sich im Betrachten ihrer Schönheiten Genüge zu tun, erscheint die Königin Cassiope, als wenn sie über den Platz gehen wollte, um zum Tempel zu gehen; sie wird von Perseus begleitet, der noch unbekannt ist, aber als ein Kavalier mit großen Verdiensten gilt; die Königin berichtet ihm von dem Elend des Landes, während sie stehen bleibt und darauf wartet, daß der König nachkommen werde, um sie zum Tempel zu begleiten[62])."

Zu den bisher Anwesenden treten (I/2) Cephée, der König, und Phinée, sein Neffe, dem die Königstochter Andromède zur Ehe versprochen ist. Sie beraten darüber, ob man Andromède bei dem Auswerfen der Schicksalslose ausnehmen darf oder ob auch sie unter die Schar der jungen Mädchen falle, von denen wiederum eines am heutigen Tage durch das Los bestimmt werden soll, dem Meeruntier als Sühnegabe zum Fraß vorgeworfen zu werden.

Während dieses Gespräches öffnet sich der Himmel und läßt in großer Entfernung den Stern der Venus sehen, der als Maschine dient, die Göttin bis auf die Mitte der Spielszene zu bringen. Sie nähert sich langsam, ohne daß das Auge entdecken könnte, wie sie mit ihrer Maschine eingehängt ist. Währenddessen hat das auf der Bühne versammelte Volk Zeit, seine Wünsche an die Göttin in einer Hymne vorzubringen, die die Musiker singen[63]). Der Chor singt nun, zu Venus gewandt: „Reine de Paphe, et d'Amathonte . . ."

Der Kommentator der Ausgabe von 1774 (Voltaire) bemerkt zu diesem Chorlied: „Man sagt, daß Boissette diesen Chor in Musik gesetzt habe. Man kannte in dieser Zeit eigentlich nur einen begleitenden Baß[64]), einen groben Kontrapunkt[65]). Das war eine Art von Kirchengesang; Musik von Barbaren im Vergleich zu der von heute. Solche Formulierungen wie «Reine de Paphe» sind ebenso lächerlich wie die Musik (S. 447)."

Venus verkündet „au milieu de l'air", daß das Los am heutigen Tage zum

---

[57]) Cet air, S. 433.
[58]) Le chœur de la musique, S. 433.
[59]) Sort avec rapidité, S. 434.
[60]) Égalité.
[61]) Justesses.
[62]) S. 435.
[63]) Die Statisten bestehen also aus Chormitgliedern.
[64]) Une espèce de faux-bourdon.
[65]) Contrepoint grossier.

letztenmal geworfen werde, und daß Andromède noch am Abend die Braut dessen sein werde, der allein sie verdiene. Dann zieht sie sich in den Himmel zurück (remonter), während der Chor ein Danklied singt.

Es waren gewiß nicht nur ästhetische Gründe, die den Dichter veranlaßten, während der Bewegung der Maschinen Chöre singen zu lassen. Vielmehr verschluckten solche Chöre die technischen Geräusche des Maschinenmechanismus. All diese Rücksichten galten als unabdinglich und wenn der Dramatiker auf all diese theatralischen Voraussetzungen einging, verstand er eben sein Metier. Auch Corneille, wie alle großen Dramatiker, verschmähten es nicht, „theatralisch" zu arbeiten, d. h. den Gesetzen der Bühne zu entsprechen.

Der II. Akt beginnt: „Der öffentliche Platz verschwindet in einem Augenblick und macht einem köstlichen Garten Raum. Die großen Paläste haben sich in ebenso viele weiße Marmorvasen verwandelt, die, je abwechselnd, auf zweierlei Weise geschmückt sind: die einen tragen Statuen mit kleinen Springbrunnen, die anderen aber Myrten, Jasmine und andere Bäume dieser Art. In der Mitte ist eine Doppelreihe gleicher Vasen aufgestellt, parallel zu den Seitenwänden; in diesen stehen Orangenbäume und hierdurch ergibt sich ein herrlicher Laub-Gewölbebogen. Die erfinderische Kunst der Perspektive läßt die so entstandenen drei Alleen mehr als 1000 Schritt tief scheinen. Vorn sieht man Andromède mit ihren Nymphen Blumen pflücken und diese zu einer Guirlande winden, mit der die Prinzessin den Phinée bekränzen will. Durch diese Galanterie will sie ihn belohnen für die gute Nachricht, die er ihr bringen soll[66])."

Als Vorboten schickt Phinée einen Pagen, der ein kunstvolles Liebeslied singt[67]). In der 2. Szene des II. Aktes singt Liriope, eine Nymphe, ein zartes Lied. Diese lyrischen Einlagen, meint Voltaire in seinem Kommentar, zeugten von einer „galanterie bourgeoise[68])", ebenso entfernt von der Würde der Tragödie wie von der Anmut der Oper.

Nach diesen Liedern singen Page und Nymphe zusammen einen „dialogue en musique", der strophisch aufgebaut ist und im Refrain „par le choeur entier de la musique" wiederholt wird[69]).

Mitten in dieses fröhliche Treiben hinein wird die Nachricht gebracht, daß das Schicksalslos auf Andromède gefallen ist. Persée und Cephée mit Gefolge eilen herzu. Während die einzelnen noch ihren Standpunkt zu dem Ereignis erörtern, setzt ein neues Schauspiel ein: „Es beginnt ein lautes Geräusch von rollenden Donnern, begleitet von vielfachen Blitzen — und zwar mit solcher Exaktheit durchgeführt, daß diese Vorspiegelung[70]) Entsetzen und Bewunderung einflößt, ob ihrer Ähnlichkeit mit der Natur. Man sieht indessen Aeolus herabsteigen mit acht Winden, an jeder Seite sind vier Winde, und zwar so, daß die

---

[66]) S. 454.
[67]) Voltaire vermerkt in seinem Kommentar: „Ce page chante là une étrange chanson; mais fût-elle bonne, un page qui vient chanter est bien froid." S. 457.
[68]) „Il semble que tout cela ai été fait pour la nôce d'un bourgeois de la rue Thibautaudé." S. 462.
[69]) S. 460; Chor der Nymphen und Gefolge des Phinée.
[70]) Feinte.

beiden dem Aeolus nächsten jeweils auf derselben Wolke sitzen wie er; zwei entferntere dagegen wirken so, als flögen sie in der Luft auf diese Wolke zu. Die vier anderen Winde erscheinen je zwei zu zwei inmitten der Luft auf den Seitenflügeln des Théâtre, zwei zur linken, zwei zur rechten Hand. Doch all dies verhindert nicht, daß Phinée in seinen blasphemischen Reden fortfährt[71])." Er schimpft auf die Götter und verlangt, daß Andromède dem Schicksalsspruch nicht nachkomme, da Venus ihr ja für den Abend die Hochzeit bestimmt habe. Aeolus aber zeigt ihm und allen Anwesenden die Macht der Götter:

„Connai moi pour ton infortune,
Je suis Aeole roi des vents.
Partez, mes orageux suivans,
Faites ce qu'ordonne Neptune."

„Dieser Auftrag des Aeolus an die Winde ruft ein merkwürdiges und zugleich wunderbares Schauspiel hervor. Die beiden Winde, die zu seinen Seiten in der Luft schwebten, fliegen nun, der eine nach der linken, der andere nach der rechten Seite. Die beiden anderen, ihm zur Seite sitzenden, steigen mit ihm zusammen, auf der gleichen Wolke, die sie hereingebracht hat, in den Himmel zurück. Die beiden weiteren Winde, die zur Linken des Aeolus auf den Seitenflügeln des Théâtre waren, bewegen sich nun in luftiger Höhe vorwärts und begeben sich, nachdem sie vorher eine kunstvolle Tour, so wie zwei Wirbel, vollbracht haben, auf die rechte Seite des Théâtre. Dort stürzen sich die beiden letzten Winde inzwischen auf Andromède; und nachdem sie sie an den Armen ergriffen haben, erheben sie sie in die Luft, auf die entgegengesetzte Seite des Thèâtre hinüber, bis in die Wolken hinein[72])."

Der III. Akt beginnt: „Hier geschieht eine so seltsame Metamorphose, daß es so scheint, als ob Perseus, bevor er den Garten verlassen, das monstruöse Medusenhaupt entblößt habe, das er immer unter seinem Schild verborgen trägt. Die Myrten und Jasmine, die den Garten gebildet hatten, sind schreckliche Felsen geworden, deren Profile, ungleichmäßig ausgezackt und höckrig, so vollkommen der Laune der Natur folgen, daß es so scheint, als ob die Natur hier mehr beigetragen habe, um sie an die beiden Seiten des Theaters zu setzen, als die Kunst. Hier zeigt sich, wie bewundernswert die Kunst des Szenengestalters[73]) ist; sie zeigt sich um so mehr, je mehr sie Sorge trägt, sich zu verbergen. Die Wogen des Wassers bemächtigen sich der ganzen Szene, bis auf fünf oder sechs Fuß, die als Ufer dienen müssen. Die Wellen sind in ununterbrochener Bewegung und das wogende Wasser wirkt wie ein Golf, der zwischen zwei steile Küsten eingeschlossen ist. Man sieht die Mündung sich in

---

[71]) S. 470.

[72]) Solche Luftspiele des Aeolus mit den Winden bildeten ein Hauptvergnügen des barocken Maschinentheaters; vgl.: „Ulysse dans l'isle de Circé..." von Boyer, 1648 im Théâtre du Marais, ausgestattet von Buffequin, s. S....; oder „I Pomo d'Oro" von Sbarra, 1667/68 in Wien, ausgestattet von Lodovico Burnacini.

[73]) Ouvrier.

das offene Meer ergießen; dieses kommt einem so weit und ausgedehnt vor, daß man schwören würde, die Schiffe, die man weit hinten am Horizont, der den Blick begrenzt, fahren sieht, seien mindestens sechs Wegstunden vom Zuschauer entfernt. Jedermann erkennt sofort, daß dieses schreckliche Spectacle der unheilvolle Apparat ungerechter Götter ist und der Ort der Todesstrafe für Andromède. Man sieht auch gleich in der Höhe Wolken, aus denen die beiden Winde, die die Prinzessin fortgetragen haben, sie nun mit Ungestüm herbeitragen und sie am Fuße eines Felsen befestigen[74])."

Die Winde fliegen fort. Am Ufer versammeln sich ein „choeur de peuple", die Königin und Timante, der Capitaine des gardes du roi. Andromède sieht das Ungeheuer aus der Ferne herankommen[75])." Während sie und ihre Mutter ihre Einstellungen zu dem Ereignis darlegen, „sieht man Persée aus der Höhe der Wolken herabgekommen[76])". Er kommt gerade früh genug, um die verzweifelte Königin davon abzuhalten, sich ins Meer zu stürzen. Der Kampf zwischen Perseus und dem Ungeheuer wird von Gesängen des „Choeur de musique" begleitet. Als das Monstrum erledigt ist, befiehlt Perseus den Mächtigen des Meeres, ihr begangenes Verbrechen gutzumachen: „Die Winde gehorchen alsbald dem Befehl des Perseus und man sieht sie in einem Augenblick die Prinzessin loslösen und sie über die Fluten forttragen bis zu dem Orte, woher sie sie im Beginn des Aktes gebracht haben. Zu gleicher Zeit fliegt Perseus auf seinem geflügelten Pferd in die Höhe; nachdem er eine bewundernswerte Schwenkung[77]) inmitten der Luft durchgeführt hat, zieht er nach der gleichen Seite hin ab, an der man die Prinzessin verschwinden sah. Wähend er fliegt, hallt das ganze Ufer wider von den Freudenschreien und Siegesgesängen[78]). Aus den Wogen des Meeres erheben sich die drei Nereiden, die durch den Stolz der Cassiope so tief gekränkt waren. Auch Neptun erscheint in einem Wagen, der in Form einer großen Muschelschale gebildet ist und ganz aus Perlmutter besteht; er wird von zwei Seepferden gezogen. Nachdem sie gesprochen haben, versinken sie wieder im Meere.

Der IV. Akt beginnt: „Die Wogen sinken unter das Théâtre und die erschrekkenden Gesteinsmassen, deren Fuß sie umspülten, machen einem prächtigen königlichen Palaste Platz. Man sieht von diesem aber nur das Vestibul, oder vielmehr den großen Saal, der zur Hochzeit des Perseus mit Andromède dienen soll. Zwei Reihen von Säulen und Pfeilern an jeder Seite, die einen rund und die anderen viereckig, bilden den Schmuck der Halle. Vor ihnen stehen weiße Marmorstatuen in natürlicher Größe. Basen und Gesimse zeigen das beste, was Architektur vermag. Der Mittelprospekt[79]) ist ganz nach der gleichen Ordnung gestaltet. Durch drei Tore, die ihn durchbrechen, kann man drei Zypressenalleen sehen, die unendlich tief scheinen[80])."

Hier soll nun die Hochzeit stattfinden. Phinée aber will seine älteren Rechte auf Andromède verteidigen. Er dringt in den Saal ein und Juno kommt, um

[74]) S. 474. [75]) S. 479. [76]) S. 481.
[77]) Caracole. [78]) S. 483. [79]) Frontispice.
[80]) L'œil s'enfonce à perte de vue.

ihm zu helfen: „Juno auf einem herrlichen Wagen erscheint, von zwei Pferden gezogen. Ihr Wagen ist so reich ausgestattet, daß er ganz dem Stolz dieser Göttin entspricht, die in ihm daherfährt. Sie promeniert inmitten der Luft, über die unsere Poeten ihr die Herrschaft zuschreiben; sie vollführt mehrere kunstvolle Touren, bald nach rechts und bald nach links, während sie Phinée ihrer Protektion versichert." Dann gleitet sie in den Himmel zurück.

Der V. Akt beginnt: „Der Architekt hat sich nicht im Bau des kgl. Palastes erschöpft. Der Tempel, der diesem nun folgt, hat so viele Vorzüge, daß man fast verachten müßte, was man vorher bewunderte. Es ist auch nur gerecht, daß die Wohnung der Götter die der Menschen überstrahlt; die Kunst des Herrn Torelli ist um so wunderbarer, als er eine große Verschiedenheit in diesen beiden Dekorationen erscheinen läßt, obwohl doch beide fast das gleiche darstellen. Man sieht auch hier zwei Reihen von Säulen, wie auf der vorigen Szene; aber diese haben eine ganz andere Anordnung, so daß man gar keine Beziehungen zwischen beiden Dekorationen zu finden glaubt. Diese Säulen sind aus Porphyrgestein. Alle die Schmuckformen, unten und oben an den Säulen, sind von ziselierter Bronze, deren Gravierung eine Menge von Göttern und Göttinnen zeigt. Der Widerschein der Lichter auf der Bronze läßt ein außerordentliches Leuchten erscheinen. Eine große und herrliche Domkuppel ragt über einem wundervollen Tempel. Dieser ist reich ausgestattet mit dem gleichen Metall; und vor diesen Dom stellte die Kunst des Ausstatters[81]) eine von Gold und Azur glänzende Gallerie. Unter der Gallerie kann man durch drei Silbertore[82]) in das Innere des Tempels sehen. In diesem Tempel wird man den König Cephée erblicken, wie er dem Jupiter opfert anläßlich der Hochzeit seiner Tochter; aber die Aufmerksamkeit, die die Zuschauer seinem Opfer widmen, wird sie kaum hindern, genau zu beobachten, was auf dem Vorhof des Tempels geschieht; denn hier spielt sich die eigentliche Szene ab."

Phinée ist herbeigeeilt, um seine Rechte auf die Prinzessin geltend zu machen. Botenberichte übernehmen die Schilderung des Kampfes zwischen ihm und Persée. Der Held des Stückes steht ganz allein der Übermacht seiner Feinde gegenüber und verteidigt sich über Menschenkraft. Als er der Masse der Gegner aber zu erliegen droht, entblößt Persée das Haupt der Medusa und versteinert auf diese Weise seine Gegner. — Nach diesem Kampfbericht soll nun die Hochzeit stattfinden. Die Teilnehmer wenden sich dem Tempel zu: „Als Cephée und Persée in den Tempel eintreten wollen, schließen sich aber dessen Türen[83])", d. h. sie müssen auf der vorderen Spielbühne bleiben.

Im nächsten Auftritt erscheint „Mercure inmitten der Luft" und meldet Jupiter an; dann „fliegt er zurück in die Höhe". Der Choeur de musique ruft die Götter an und „während man singt, steigt Jupiter vom Himmel herab auf einem von Gold und Lichtern hell glänzenden Thron, den kunstvoll eine Wolke umschließt. Zu seinen beiden Seiten tragen zwei andere Wolken Juno und

[81]) Ouvrier.
[82]) Trois portes d'argent ouvragées à jour.
[83]) V/6, S. 520.

Neptun auf die Erde herab. Die beiden Götter sind durch die Opfer der Liebenden versöhnt. Sie gruppieren sich um den Thron des Jupiter; diese Anordnung nimmt die ganze Szene[84]) ein und bildet das angenehmste Schauspiel[85]) der ganzen Aufführung[86])."

„Von seinem Thron aus, inmitten der Luft", wendet sich Jupiter an die Anwesenden; auch Juno und Neptun lassen sich hören.

„Sobald Juno ihre Verse gesagt hat, läßt sie den König Cephée und den jungen Helden Persée neben sich Platz nehmen. Neptun bietet die gleiche Ehre der Königin Cassiope und der Prinzessin Andromède an; alle zusammen steigen nun empor zum Himmel, der bereit steht sie aufzunehmen, während der Volkschor als öffentliche Huldigung die Worte singt, die von Jupiter soeben vorher gesprochen worden waren." Nach diesem imponierenden Schlußbild senkt sich der Vorhang wieder vor dem Théâtre: „La Toile qui s'était levée avec tant de promptitude à l'ouverture du théâtre, descendant avec la même vitesse, le ferme[87])."

Über diese prachtvolle Aufführung der Andromède schrieb der „Mercure" im März 1650: „Les Grecs et les Romains y etoient surpassés, et les miracles des prêtres égyptiens ne pouvoient soutenir la comparaison avec les merveilles de la mise en scène de Corneille." Und Renaudot berichtet in der „Gazette" von 1650[88]): „Il faut que les plus critiques confessent, que l'Andromède du Sieur Corneille, aujourd'hui reconnu pour l'un des plus excellens Auteurs en ce genre de Poesie ... s'est montrée si puissante à charmer ses Spectateurs, qu'il lui est arrivé ce qu'on n'a pû dire jusqu'ici, que de fort peu de Pièces, et peut-être d'aucune, à sçavoir, que de plusieurs milliers d'assistans de toutes conditions, personne ne s'en est retourné que tres-satisfait, sans en excepter ceux qui l'ont vûe représenter dix ou douze fois: car il s'y découvre tous les jours tant de nouvelles graces, qu'elles ne peuvent être goutées dans le temps de trois heures qu'elle dure, et qui semble toujours trop court ..."

(Schluß folgt im nächsten Heft.)

---

[84]) La face du théâtre.
[85]) Spectacle.
[86]) V/7, S. 521.
[87]) Gazette, 1650; mitgeteilt bei Marty-Laveaux, Ausg. von Corneille, Paris 1862 bis 1868, Bd. V, S. 289.
[88]) S. 246, mitgeteilt bei Parfaict, a. a. O., Bd. VII, S. 291.

DIE AKUSTIK DES ALTEN BURGTHEATERS

Versuch einer Darstellung der Zusammenhänge zwischen Aufführungsstil und Raumakustik

Mit Tafel XI

Von Herta Singer (Wien)

Wo immer vom Wiener Burgtheater die Rede ist, fällt auch bald das Wort „Burgtheaterstil". Versucht man allerdings eine Analyse oder gar eine Definition dieses Begriffes zu provozieren, stößt man auf äußerst widersprüchliche Interpretationen. Die einen verstehen unter Burgtheaterstil das vorbildliche Zusammenspiel überragender Schauspielerindividualitäten; andere berufen sich auf die Tradition des rhetorischen Pathos im klassischen Drama; wieder andere rühmen die Diskretion und lebenswahre Darstellung des Ensembles. Sehr selten nur wird bedacht, daß der Aufführungsstil im Lauf der fast zweihundertjährigen Geschichte des Burgtheaters großen Wandlungen unterworfen war: Wandlungen, welche die Schauspielkunst aller Orte und Zonen durchgemacht hat, und spezifischen Wandlungen, die mit den jeweils bespielten Theaterräumen zusammenhängen. Zu letzteren, zu den Zusammenhängen zwischen Stil und Raum also, gibt es eine Reihe von bisher wenig beachteten Quellen (kritische Beschreibungen und Architekturzeichnungen), die ich im folgenden vorlege.

Das Burgtheater hat 112 Jahre lang in einem verhältnismäßig bescheidenen Haus am Michaelerplatz, dem sogenannten Alten Burgtheater, gespielt. Drei ruhmreiche Epochen der Burgtheatergeschichte sind mit diesem Gebäude verbunden: die Josephinische Epoche (in welcher Mozart drei seiner Meisterwerke für das Burgtheater schuf), die Direktionszeit Joseph Schreyvogl (in welcher Grillparzer dem Burgtheater gewonnen wurde) und die Direktionszeit Heinrich Laube (die Schauspieler vom Rang einer Wolter, eines Lewinsky, Baumeister, Sonnenthal usw. in dem Haus am Michaelerplatz vereinte). Nach der Eröffnung des Neuen Burgtheaters am Ring wurde das Alte Burgtheater demoliert. Im Bewußtsein der Wiener Theaterfreunde lebt es jedoch als ein Haus mit intimer Atmosphäre und unübertroffener Akustik weiter.

Der Gedanke, daß diese „Intimität", daß diese günstigen Sicht- und Hörverhältnisse auf die Entwicklung der Schauspieler und des Burgtheaterstils großen Einfluß hatten, liegt sehr nahe. Zeugnisse hierfür existieren vor allem aus den zwei Übergangsepochen — aus der Zeit vor der Übersiedlung der deutschen Schauspieler in das Haus am Michaelerplatz (1776) und aus der Periode kurz nach dem Einzug des Ensembles in den Prunkbau am Ring (1888).

Vom Alten ins Neue Burgtheater

Die Dimensionen des Neuen, von Semper und Hasenauer erbauten, Burgtheaters am Ring bedeuteten für das von der Intimität des Alten Burgtheaters verwöhnte Ensemble einen schweren Schock. Ludwig Gabillon notierte am 1. Oktober 1888 in seinem Tagebuch: „Ein verhängnisvoller Monat! Am 14. soll das neue Haus eröffnet werden — und was ist bis dahin noch zu tun! Nach den neuesten Erfahrungen ängstigt mich die Akustik." Am Tag darauf folgte die Eintragung: „Probe zu ‚Wallensteins Lager' im neuen Haus. Ungemütlich, ungewohnt, schwierig. Es spielt sich schwer. Hoffentlich wird's besser[1])." Ähnliche Verzweiflungsrufe tönen aus den Tagebüchern Hugo Thimigs.

In der „Neuen Freien Presse" vom 6. Jänner 1889 vermerkte der Kritiker Ludwig Speidel: „Feines Sprechen, sonst der Vorzug des Burgtheaters, ist unmöglich geworden. Wenn aber das Wort, dieses Kleinod des Burgtheaters, sich nicht geltend machen kann, dann ist das Burgtheater zu Ende."

Die heftigsten und bestfundierten Angriffe gegen das neue Bauwerk führte der Schauspieler Josef Lewinsky: „Könnte man doch alle Zuschauer in die erste Bank setzen, um dessen richtig inne zu werden, was der Dichter ihnen durch einen ebenbürtigen Darsteller zu sagen hat. Diesen Geheimnissen muß man lauschen, sie können nicht in den weiten Raum hinausgeschrien werden ... Die Weite sammelt nicht, sie zerstreut ... Diese Erfahrungen haben wir in Wien an einem großen Beispiel schaudernd selbst erlebt, wenn wir die ungeheure, erhebende Wirkung des ‚Faust' auf dem kleinen Burgtheater mit dem Eindruck vergleichen, der von der marmor- und goldstrotzenden Richtstätte der Kunst, dem neuen Burgtheater, in derselben Dichtung ausgeht. Die furchtbarste Wirkung eines solchen Baues liegt darin, daß er durch seine Kostbarkeit und Lebensdauer ganzen Generationen das Verständnis, den so beglückenden, tief wirkenden Genuß dramatischer Kunst vernichtet. Hat sich ein Publikum erst an ein solches Haus gewöhnt, so merkt es nicht mehr, daß es statt lebendiger Menschen von den zweckwidrig geordneten Plätzen aus nur lebende Puppen sieht. Es wird die Brutstätte der Mittelmäßigkeit, an welcher der ‚haarbuschige Geselle' den natürlichen Schauspieler, der die Bescheidenheit der Natur in Ton und Gebärde verkündet, leicht besiegt[2])."

Doch nicht nur Schauspieler und Kritiker beschäftigten sich mit der unbefriedigenden Akustik des neuen Burgtheaters, sondern auch die Hauptleidtragenden, die Zuschauer. In diesem Zusammenhang sei nur auf die kuriose kleine Broschüre[3]) verwiesen, in welcher die Ventilation für die schlechte Hörsamkeit verantwortlich gemacht wird.

Im Jahre 1897, neun Jahre nach der Eröffnung, zog man die Konsequenz aus der allgemeinen Unzufriedenheit: Das Burgtheater wurde umgebaut. Trotz Be-

---

[1]) Zitiert nach Fred Hennings: Zweimal Burgtheater, Wien 1955, S. 67.
[2]) Josef Lewinsky: Das Verhältnis des Raums zur Schauspielkunst, Sonderdruck aus der Deutschen Revue, April 1897, S. 189 f.
[3]) Moriz Alter: Die Akustik im k. k. Hofburgtheater, Wien 1890.

seitigung der sichtbehindernden Lyraform und Veränderungen an den Logen konnte der Hauptmangel des Hauses, die ungeheure Höhe des Zuschauerraumes (17,5 m) nicht behoben werden. Doch die Schauspieler stellten sich und ihre Sprechtechnik auf die neuen Größenverhältnisse um, und besonders neuere Darsteller, die nicht an der Intimität des Alten Burgtheaters geschult waren (Josef Kainz z. B.), konnten aus der „Richtstätte der Kunst" doch wieder eine Kunststätte machen.

Stil und Repertoire am Michaelerplatz

Aus den hier zitierten Klagen über das neue Haus lassen sich unschwer die Vorzüge des alten ableiten. Es muß, diesen Zeugnissen zufolge, ein Theater gewesen sein, in dem es sich leicht spielte, in dem man leise und natürlich sprechen konnte und das unmittelbaren Kontakt zwischen Schauspieler und Publikum gestattete. Wahrscheinlich haben diese Vorteile nicht wenig dazu beigetragen, daß das Burgtheater im vorigen Jahrhundert den Ruf der führenden deutschsprachigen Bühne erringen konnte. Deutsche Kritiker haben dem Burgtheater dieses ehrende Epitheton lange Zeit allerdings nur dann zugestanden, wenn es sich um die Beurteilung von bürgerlichen Dramen und Konversationsstücken handelte. Eduard Devrient vermerkte, daß das Burgtheater „so bis zum Jahre 1850 hin ... seinen seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts festgestellten Charakter sich erhalten: im idealen Drama stillos, ungleich, teils prosaisch, teils affectiert declamierend, dagegen in allen Stücken, die auf die Nachahmung der Wirklichkeit gestellt sind, natürlich, wahr, fein und bescheiden[4])."

Devrient kannte auch bereits die Gefahren, die dem Schauspiel von allzu großen Theaterräumen drohen, und stellte in einer Fußnote seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" ausdrücklich fest: „Nur Wien, Berlin ... sind so glücklich, eigens für die fein verständigte Schauspielkunst geeignete Bühnen zu besitzen[5])."

Für die unpathetische, natürliche Auffassung der klassischen Dramen, die manchen deutschen Zuschauer befremden mochte, besitzen wir noch mehrere Zeugnisse. Der Weimarer Schauspieler Eduard Genast, der 1847 im Burgtheater gastierte, registriert in seinen Lebenserinnerungen: „So viel wurde mir daraus klar, daß ich hier den Tell, in welcher Rolle ich auftrat, noch einfacher spielen müsse, als ich es in Berlin getan, wollte ich in dem einfachen schlichten Rahmen nicht als fremde Gestalt erscheinen. Ich schloß mich daher, soweit es mir möglich war, dem rascheren Tempo meiner Mitspieler an ...[6])" Auguste Wilbrandt-Baudius schildert ähnliche Eindrücke aus der Laube-Zeit, als sie Lewinsky in

---

[4]) Eduard Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. V, Leipzig 1874, S. 140.

[5]) A. a. O., S. 233.

[6]) Eduard Genast: Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, Leipzig 1865, Teil IV, S. 17 f.

seiner Glanzrolle, als Franz Moor, sah: „Ich war fast enttäuscht über diese absolut schlichte Natürlichkeit. Nicht eine Spur von Theaterbösewicht. Er hatte sich nicht häßlich gemacht ... So blieb er immer ein Mensch[7])." Auguste Wilbrandt-Baudius verweist auch ausdrücklich auf das „rasende Tempo", in dem Lewinsky klassische Verse rezitierte.

Diese Natürlichkeit und Schlichtheit gehörte zu den Regie- und Erziehungsprinzipien Heinrich Laubes: „Die Erziehung zahlreicher schauspielerischer Talente wäre ohne stetige Pflege des modernen Stücks nicht möglich geworden. Die jungen Leute kommen eigentlich alle künstlich deklamierend zum Theater. Läßt man sie mit dieser Unklarheit und Künstlichkeit ins hohe Schauspiel oder in die Tragödie eintreten ... so mag man im glücklichsten Fall ein Genie finden, wenn die natürliche Begabung eben außerordentlich ist, in 99 Fällen von 100 aber bringt man Unklarheit und Künstlichkeit zu hohen Jahren ... Ganz andere Resultate gewinnt man, wenn die jungen Leute sogleich und oft genötigt werden, ins moderne Stück einzutreten. Da deckt kein künstlicher Mantel. Sie müssen erscheinen, wie sie sind ... Das poetische Wort trägt sie nicht, sie müssen das einfache Wort tragen ...[8])" An anderer Stelle heißt es: „Wie oft spotten sie über Einfachheit im Burgtheater und ahnen gar nicht, daß diese Einfachheit unschätzbar ist für das Wesen des Schauspiels[9])."

Der starke Anteil des französischen und österreichischen Konversationsstücks im Spielplan des Burgtheaters hatte gewiß nicht nur pädagogische Funktionen. Das Gesellschaftsstück kam dem Geschmack der Wiener Gesellschaft sehr entgegen. „Das Publikum in Wien ist wirklich sehr lange kein Tragödien-Publikum[10])", bemerkt Laube. Doch wäre die Pflege des Lustspiels und des Konversationsstücks nicht mit solchem Erfolg verbunden gewesen, hätte die Akustik des Alten Burgtheaters nicht den adäquaten Darstellungsstil (rasches Sprechen in Zimmerlautstärke) gestattet. Man kann dieses Problem durch ein Beispiel aus der Gegenwart verdeutlichen: Wie oft verfehlt eine erfolgreiche Inszenierung des Akademietheaters völlig ihre Wirkung, wenn sie aus Repertoiregründen plötzlich ins Burgtheater (oder wie es noch vor kurzem der Fall war: ins Ronachergebäude) verpflanzt wird!

Vom Kärntnertortheater ins Burgtheater

Es ist durchaus wahrscheinlich, daß sich das Wiener Burgtheater in ganz andere Richtung entwickelt hätte, wäre ihm nicht vom Tag seiner eigentlichen Gründung an das intime, akustisch so vorteilhafte Haus am Michaelerplatz zur Verfügung gestanden. Als Geburtstag des Burgtheaters oder Hof- und Nationaltheaters, wie es in der Josephinischen Ära hieß, gilt der 17. Februar 1776, an

---

[7]) Auguste Wilbrandt-Baudius: Aus Kunst und Leben, Wien 1919, S. 71.
[8]) Heinrich Laube: Das Burgtheater, Leipzig 1891, S. 286.
[9]) A. a. O., S. 215.
[10]) A. a. O., S. 372.

dem die deutschen Schauspieler zu Obersthofmeister Khevenhüller beschieden und von der Errichtung einer Nationalbühne im „Theater nächst der Burg" in Kenntnis gesetzt wurden. Man darf bei der Einschätzung dieses theaterhistorischen Moments aber nicht übersehen, daß das Burgtheater sowohl als Gebäude wie auch als Ensemble schon vorher bestanden hat. Im Theater am Michaelerplatz hatten allerdings bislang Oper (Gluck), Ballett (Noverre) und französisches Schauspiel regiert, während die deutschen Komödianten im Theater am Kärntnertor residierten und nur gelegentlich im späteren Burgtheater auftraten. Erst das Avancement der deutschen Komödianten zu Nationalschauspielern öffnete ihnen für immer die Tore des Theaters am Michaelerplatz. Diese — gewiß nicht zufällige! — Entscheidung des Hofes begünstigte den raschen künstlerischen Aufstieg des Ensembles.

Der englische Musikgelehrte Charles Burney, der Wien vor dem Schicksalsjahr 1776 besuchte, hatte Gelegenheit, die deutschen Schauspieler in beiden Häusern zu sehen. Im Kärntnertortheater wurde „Emilia Galotti" gespielt, im Burgtheater, damals eigentlich nach Théâtre Français, eine deutsche Komödie oder „eher eine Posse". Burney beschreibt das Kärntnertortheater als hoch, mit fünf oder sechs Logenrängen, und durch diese Höhe als kurz wirkend. Über die Aufführung des Lessingschen Dramas weiß er nur zu berichten, daß die handelnden Personen in grober und übertriebener Manier fluchten, lästerten und schimpften[11]). Die Posse, die Burney am Tage darauf im Theater am Michaelerplatz sah, hat merkwürdigerweise einen besseren Eindruck hinterlassen, denn er verzeichnet neben grob possenhaften Elementen Szenen und Charaktere von echtem Humor, darunter ein oder zwei vom Typ der Comédie larmoyante, die wirklich ergreifend waren. Den Theaterraum selbst beschreibt er als weniger hoch als im Kärntnertortheater, aber noch besser ausgestattet. Die besten Plätze schienen im Parterre zu sein, das in zwei Teile gegliedert ist, und alle Sitze seien gepolstert und mit rotem Fries bezogen[12]).

Während Burney also die Darstellung in „Emilia Galotti" outriert findet, bemerkt er in der Komödie echt humorvolle und ergreifende Charaktere. Diese Unterschiedlichkeit des Aufführungsstils dürfte nicht nur auf die Verschiedenartigkeit der Werke zurückzuführen sein. Auch die unterschiedliche Höhe der beiden Theater mag dabei eine Rolle gespielt haben. Das Kärntnertortheater, das die menschliche Singstimme vorzüglich zur Geltung brachte, war nämlich für die Aufführung von Sprechstücken ziemlich ungeeignet.

---

[11]) Charles Burney: The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces, London 1773, S. 212 f.: "... in the piece of tonight the interlocutors curse, swear, and call names, in a gross and outrageous manner ... This theatre is lofty, having five or six rows of boxes, twentyfour in each row. The height makes it seem short ..."

[12]) A. a. O., S. 217: "This theatre is not so high as that at which I had been the night before, but it is still better fitted up; here the best places seem to be in the pit, which is divided in two parts, and all the seats are stuffed, and covered with red baize ... The comedy was often too grossly farcical, but there were scenes as well as characters of real humour, and one or two of the comoedie larmoyante kind, that were truly pathetic."

Diese Eigenschaft des Kärntnertortheaters geht aus einer Rezension hervor, die Joseph von Sonnenfels 1770 über eine Aufführung in diesem Gebäude schrieb[13]). In dieser Kritik legt er den Schauspielern nahe, langsam und getragen zu sprechen und jeden Laut verhallen zu lassen, ehe sie zu einem neuen ansetzen. Auch sollten die Darsteller tunlichst vermeiden, den Zuschauern während des Sprechens das Profil zuzuwenden, weil hiedurch zuviel Schall verlorengehe. Was Sonnenfels hier empfiehlt, ist also eine zerdehnte überakzentuierte Deklamation an der Rampe, mit dem Gesicht zum Publikum. Das sind gewiß keine erfreulichen Regieanweisungen! Sie entsprachen indes nicht Sonnenfels' persönlichem Geschmack, sondern waren von den akustischen Verhältnissen des Kärntnertortheaters diktiert. Sonnenfels bemerkt nämlich weiter: „Es wäre freilich ein Glück für die Schauspieler, es wäre ein Vergnügen mit für die Zuhörer, wenn die Schaubühne, wo die deutschen spielen, erlaubte, von der leisen Modulation Gebrauch zu machen. Aber das ist nun einmal nicht . . .[14])" Ganz anders jedoch müssen die Hörbedingungen im Französischen Theater, dem nachmaligen Burgtheater, gewesen sein, denn Sonnenfels plädiert in derselben Rezension: „Die französischen Schauspieler, welche den deutschen immer das Übertriebene des Tons vorwerfen, mögen es versuchen, ob sie auf dieser Bühne (Kärntnertortheater, H. S.) verstanden werden; das einzige Mal wenigstens, da sie auf derselben ein Stück vorstellten, verstand niemand ein Wort . . .[15])"

Wenn wir also die raumakustischen Eigenschaften der erwähnten drei Theater vergleichen, ergibt sich folgende schematische Übersicht:

	Kärtnertortheater (vor 1776)	Altes Burgtheater (1776—1888)	Neues Burgtheater (1888—1897)
Zuschauerraum	hoch	niedrig	hoch
Sprechtempo	langsam	rasch od. langsam	langsam
Lautstärke	laut	leise od. laut	laut
Stimmwerkzeuge	angestrengt	nicht angestrengt	angestrengt
Stil	übertrieben	natürlich	übertrieben
Verständlichkeit	schlecht	gut	schlecht

Die schlechten Gewohnheiten, welche die deutschen Schauspieler notgedrungen im Kärntnertortheater annehmen mußten, hafteten ihnen noch lange an. Auch im Burgtheater, welches doch die „leise Modulation" gestattete, wurde vielfach noch affektiert deklamiert und ins Publikum hineingesprochen. Dem Burgtheaterensemble von 1776 fiel die Umstellung auf das intimere Haus wohl ebenso schwer wie den Schauspielern von 1888 die Anpassung an das weiträumige Gebäude am Ring. Ein typisches Beispiel für diese Umstellungsschwierigkeiten ist der Liebhaberdarsteller Joseph Lange, der von den zeitgenössischen

[13]) Joseph von Sonnenfels: Über die Aufführung des Brutus, Ges. Schriften, Bd. IX, Wien 1784.
[14]) A. a. O., S. 111.
[15]) A. a. O., S. 112.

Kritikern sehr unterschiedlich beurteilt wird. „Wenn er eine Stelle deklamieren soll, die ihm Beifall verspricht", schreibt Riesbeck, „so sucht er so nah als möglich an das Parterre zu kommen, und tritt oft bis an den Rand der Vorderbühne vor[16])." Die für das Kärntnertortheater verbindlichen Sonnenfelsschen Anweisungen haben, wie man sieht, noch im Burgtheater unliebsam weitergewirkt. Über die Herkunft dieser Unarten war man sich übrigens durchaus im Klaren: „Wenn Lange nicht so viel accentuierte, nicht jedes Wort so herauswürgte, — ein Fehler aller unsrer hier gebildeten Acteurs, der teils durch die wegen der Größe des Kärntnertortheaters nötige Anstrengung der Stimme, teils durch die unglückliche Sucht entstand, die Franzosen . . . nachzuahmen; — wenn Lange diesen Fehler nicht hätte, er wäre der erste Liebhaber Deutschlands[17])."

Die entscheidende Wendung im Darstellungsstil des Burgtheaters mußte darum wohl von den nicht im Kärntnertortheater „gebildeten Acteurs" kommen: von der Pragerin Johanna Sacco, die 1776 ins Burgtheaterensemble eintrat, von dem in Hamburg geschulten Grazer Franz Karl Brockmann, der 1778 endgültig ans Burgtheater kam, und schließlich von Friedrich Ludwig Schröder, dem hervorragenden Schauspieler, Dramaturgen, Regisseur und Leiter der Ackermannschen Truppe in Hamburg, der von 1781 bis 1785 in Wien wirkte. Der Einfluß der „Hamburger", die Ekhofschen Traditionen entstammen, darf gewiß nicht gering geschätzt werden. Sie gaben dem Ensemble, das in den Sechziger Jahren noch Hanswurstiaden aus dem Stegreif gespielt hatte und auch in den mühsam erlernten regelmäßigen Stücken keinen Schmiereneffekt verschmähte, Anschauungsunterricht in der subtileren Kunst der Charakterdarstellung. Daß die auf Nachahmung der Natur bedachte, durchaus bürgerliche Schule der Hamburger jedoch in Wien wirksam werden konnte, ist zum Teil dem Theatergebäude zu danken, in welchem auch die diskrete Geste und das geflüsterte Wort ankamen.

Die Sprache der Zahlen

Das Haus am Michaelerplatz, das sich Jahrhunderte als Opern- und Schauspielbühne so trefflich bewährt hat, ist — im Gegensatz zum Kärntnertortheater — nie von Grund auf als Theater erbaut, sondern immer nur adaptiert worden. 1741 überließ Kaiserin Maria Theresia dem Theaterunternehmer Sellier das an der Nordseite der Burg gelegene Hofballhaus mit der Verpflichtung, „daß er solches zu einem Opern- respective Comoedienhaus auf eigene Kosten innerlich zurichte . . .[18])". Nach einem von dem deutschen Schauspieler Weiskern entworfenen Plan wurde daraufhin in dem alten Ballspielhaus ein Komödientheater eingerichtet, das bereits zwei Jahre später für musikalische Aufführungen erweitert wurde. 1751 erfolgten weitere Vergrößerungen und Verbesserun-

[16]) Kaspar Riesbeck: Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland, 1784, S. 264.
[17]) Johann Friedel: Fünfzig Briefe aus Wien, Leipzig-Berlin 1784, S. 415 f.
[18]) Zitiert nach Oskar Teuber: Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung, Wien 1896.

gen, und 1760 schließlich erhielt das Theater nächst der Burg annähernd die Form, die es bis zu seiner Demolierung wahren sollte.

Der Erhebung des einstigen Hofballhauses zum Nationaltheater wurde indes auch durch räumliche Veränderungen Rechnung getragen. Im Jahre 1779 wurde der „Schauplatz zur persönlichen Bequemlichkeit der Zuschauer auf kaiserliche Kosten ansehnlich vergrößert und zugleich verschönert[19])". Wie aus den Indexbänden des Hofbauamtes[20]) hervorgeht, zeichnete für diese (in der Burgtheatergeschichte kaum beachtete) Umgestaltung der Hofarchitekt Joseph Hillebrandt verantwortlich. Unter den Architekturzeichnungen der Albertina[21]) finden sich einige Pläne und Risse aus dem Jahr 1779, die mit „I. H." signiert sind, was wohl auf Joseph Hillebrandt hinweist. Diese Pläne sind besonders wertvoll, weil sie über die räumlichen Verhältnisse in der so bedeutsamen Josephinischen Epoche Aufschluß geben. Wie in diesem Haus Orchester- und Singstimmen zur Geltung gekommen sind — dies wäre im Zusammenhang mit Mozart von besonderem Interesse — bedarf einer speziellen Untersuchung, die ich mir noch vorbehalte.

Der Zuschauerraum des Alten Burgtheaters war diesen Plänen zufolge 12 m hoch, 22 m lang und 13,50 m breit (von Logenrückwand zu Logenrückwand gemessen). Ein verhältnismäßig niedriger und schmaler, jedoch langgestreckter Raum. „Eine schöne Form hat es nicht, aber es ist gut, Weiß mit Gold ausgestattet, und den vierten Rang Logen ungerechnet, weit größer als das Pariser[22])", heißt es in einer Beschreibung aus dieser Zeit. Im Parterre gab es zwei Abteilungen: das Parterre Noble, dessen Sitzreihen stufenförmig erhöht waren, und das zweite Parterre dahinter. Über den Parterrelogen erhoben sich vier Ränge. Erster und zweiter Rang waren zur Gänze in Logen geteilt, im dritten Rang gab es einige Logen in der Mitte und im übrigen Sitzreihen, der vierte Rang enthielt nur Galeriesitze. Die Brüstungen der Ränge und die Logenzwischenwände waren reich gegliedert und verziert. Zwischen Zuschauerraum und Dachstuhl war eine Decke, vermutlich aus Gips, eingezogen. — Ähnlichen Eindruck gewinnen wir — trotz manchen Veränderungen im Detail — aus den beiden bekannten Burgtheaterbildern von Gustav Klimt, die in den Achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden sind. Daraus darf man schließen, daß die im Folgenden dargelegten akustischen Charakteristika auch für das Alte Burgtheater des 19. Jahrhunderts gelten.

Versuch einer akustischen Charakteristik

Die Raum- und Bauakustik des 20. Jahrhunderts hat einige wichtige Beiträge zur Erhellung des Einflusses der räumlichen Gestaltung auf sprachliche und

[19]) Journal von auswärtigen und deutschen Theatern, Teil III, Wien 1779, S. 190.
[20]) Indexband des Hofbauamtes, 1779, Folio 14 u. 119, Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien.
[21]) Albertina Wien, Architektur Mappe 64, Umschlag 3.
[22]) Brandes: Bemerkungen über das Londoner, Pariser und Wiener Theater, Göttingen 1786, S. 240.

musikalische Wiedergabe geliefert. In jüngster Zeit wurde vor allem klargestellt, daß der jedem Raum eigentümliche Nachhall von entscheidender Bedeutung für die Wiedergabe sprachlicher und musikalischer Kunstwerke ist. Man weiß, daß eine zu lange Nachhallzeit ungünstig ist. Wir kennen diese Erscheinung von vielen Kirchenbauten. Wer in einer solchen Kirche sprechen will, ist zu einem getragenen, deklamatorischen „Kanzelton" gezwungen. Umgekehrt wird ein zu kurzer Nachhall das Sprechen mühevoll machen; die Stimme wird dann vom Raum nicht mehr „getragen". Nach den oben erwähnten Sonnenfels-Empfehlungen dürfte das Kärntnertortheater eine etwas zu lange Nachhallzeit für Sprechstücke gehabt haben.

Die optimale Nachhallzeit ist vom Raumvolumen abhängig. Wenn man das Volumen des Alten Burgtheaters berechnet (wobei nicht nur der gesamte Zuschauerraum berücksichtigt wird, sondern auch der durch den Abschlußprospekt begrenzte Bühnenraum), so kommt man auf ein Volumen von etwa 5.000 m^3. Für einen solchen Raum beträgt die optimale Nachhallzeit nach Furrer[23]) etwa 1 Sekunde. Die aufgrund der angeführten Quellen erarbeiteten Erkenntnisse über die akustische Eigenart des Theaters am Michaelerplatz könnten also bestätigt oder widerlegt werden, wenn die Nachhallzeit dieses Theaters feststellbar wäre. In noch bestehenden Bauten kann die Nachhallzeit mit elektroakustischen Methoden gemessen werden. Da das Alte Burgtheater nicht mehr existiert, müssen wir zu der von W. C. Sabine gelieferten empirischen Formel Zuflucht nehmen. Diese Formel lautet:

$$T = 0{,}16 \frac{V}{A}$$

Hiebei bedeutet T die Nachhallzeit in Sekunden, V das Raumvolumen in m^3 und A die Summe aller akustischen Absorptionen der einzelnen Flächen in diesem Raum.

Es kam also darauf an, die akustischen Absorptionen im Alten Burgtheater näherungsweise zu bestimmen. Dies wurde durch die Kenntnis der meisten verwendeten Materialien ermöglicht. Das Alte Burgtheater war innen zur Gänze aus Holz: Fußböden, Logenwände, Brüstungen waren wie ein hölzerner Kern in die Steinschale des alten Hofballhauses eingebaut. Dies geht aus einem Schriftstück hervor[24]), in dem die beim Abbruch des Bauwerks gewonnenen Materialien zum Kauf angeboten wurden. Schallschluckend wirken überdies die im Zuschauerraum anwesenden Menschen. Da die Zahl der jeweils eingelassenen Personen nicht festzustellen war, wurden zweierlei Berechnungen angestellt: für 700 Zuschauer und für 1000 Zuschauer. Dabei ergaben sich unter Benützung der Sabineschen Formel folgende Nachhallzeiten:

---

[23]) Willi Furrer: Raum- und Bauakustik für Architekten, Basel und Stuttgart 1956, S. 94.

[24]) Albertina Wien, Architektur Mappe 64. „Anbot des Offerenten für das bei der Demolierung des k. k. Hofburgtheaters und der zu demselbigen gehörigen Nebengebäude zu gewinnende nachfolgend approximativ angegebene Bau- und sonstige Materiale . . ."

700 Zuschauer — 1,3 Sekunden, 1000 Zuschauer — 1 Sekunde.

Die Berechnungen mit Hilfe der modernen bauakustischen Theorien zeigen also, daß die „unübertroffene Akustik" das Alten Burgtheaters keine bloße Legende ist. Die innenarchitektonische Gliederung des Zuschauerraums und die mannigfaltigen Verzierungen ergaben zudem eine günstige akustische Diffusität[25]), das heißt eine gleichmäßige Schallverteilung im Raum. Überdies hatte die reiche Verwendung von Holz zur Folge, daß die tiefen Frequenzen stärker absorbiert wurden als die hohen: Das Klangbild wurde aufgehellt. Der Aufführungsstil des Alten Burgtheaters war von diesen akustischen Eigenschaften wesentlich mitbestimmt. Hier war rasches Sprechtempo möglich. Doch auch bei langsamer Rezitation war der vorhandene Nachhall offenbar noch groß genug, um nicht zu einem akustisch zerklüfteten Bild zu führen. Da alle Zwischentöne und Zwischentempi zur Geltung kamen, konnte die Darstellung äußerst nuancenreich sein.

Diese Feststellungen sind wohl geeignet, die bauakustischen Grundlagen des alten Burgtheaterstils zu klären und die zeitgenössischen Kommentare zum deutschen Theater am Kärntnertor und zum Burgtheater verständlich zu machen. Die Konsequenzen, die sich aus der Errechnung der relativ niedrigen Nachhallzeit von 1 bis 1,3 Sekunden für die musikalische Praxis ergeben, können hier nicht behandelt werden. Jedenfalls resultieren daraus wohl auch wichtige Hinweise für die Gestaltung eines Theaters, das Mozarts Werke „historisch treu" darstellen will.

Es wäre nun eine lohnende Aufgabe, auch die akustischen Charakteristika der anderen Burgtheaterhäuser festzustellen und damit zu einer klareren Analyse des Begriffes „Burgtheaterstil" beizutragen.

---

[25]) Dieser Hinweis stammt von Herrn Professor Dr.-Ing. Fritz Winckel, Technische Universität Berlin. Herrn Professor Winckel, der ein Pionier der Erforschung der Zusammenhänge zwischen akustischer Theorie und künstlerischer Praxis ist, verdanke ich auch Anregung und Ermutigung zu vorliegender Untersuchung.

EINE KURZE ÜBERSICHT ÜBER DIE THEATERGESCHICHTE PORTUGALS

Von Herman Aba Ehrlich (Lissabon)

Obwohl nur wenige Dokumente über das portugiesische Theater vor 1502 erhalten sind, besitzen wir dennoch genaue Kenntnisse über seine Existenz während des ganzen Mittelalters aus Berichten, die uns von diesen vor allem volkstümlichen Aufführungen (Entremeses) überliefert sind. Wichtiges Beweismaterial liefert uns auch der ausgeprägt dramatische Charakter des prunkvollen religiösen Kultus in den bäuerlichen Kreisen Portugals und nicht zuletzt die großartige Entfaltung der mittelalterlichen Kultur in diesem Land, in dem die Kunst und Philosophie einen Höhepunkt erreichten. Die Dichtung dieses Landes, die eine der reichhaltigsten der damaligen Epoche ist, weist in ihren Liebes- oder satirischen Dialogen ebenfalls dramatische Züge auf; gewisse Gedichte dienten als Unterlagen für Tänze („bailias"), außerdem wissen wir, daß bestimmte Aufführungen am Hof stattfanden. Es waren dies die sogenannten „Momos", eine Art Pantomimenspiel, in dem symbolische Elemente dominierten, und die zur Erläuterung von einigen, in Versform abgefaßten Sätzen begleitet waren.

Es gab also schon etwas Ähnliches wie Theateraufführungen; das Theater im eigentlichen Sinne kam erst um 1502 auf, mit der Aufführung des ersten Stückes von Gil Vicente, den sogar seine Zeitgenossen als den Schöpfer des portugiesischen Theaters bezeichneten.

Gil Vicente (1470?—1536?) war der erste Dramatiker Portugals und, so eigenartig es auch klingen mag, sein Werk, das noch ganz dem mittelalterlichen Theater angehört, entstand doch schon in der Renaissance; denn in Portugal hat die Renaissance ihren Höhepunkt viel früher erreicht als in den meisten anderen Ländern. Aber vielleicht hat gerade dieser Umstand zusammen mit dem dramatischen Talent Gil Vicentes dazu beigetragen, aus ihm den, wie man allgemein behauptet, größten Dramatiker seiner Zeit zu machen. Wenn in seinem Werk auch noch der Geist des Mittelalters regiert und er mittelalterliche Formen verwendet hat, so finden wir doch in seiner Bildung und in zahlreichen anderen Äußerungen eine Art Humanismus und eine geistreiche Kritik, die den Menschen der Renaissance eigen war. Die große Verschiedenheit und der ungeheure Reichtum an Themen und Personen, sowie das gesamte mittelalterliche Milieu scheinen uns gleichsam durch einen neuen Geist erhellt und durch eine dramatische Tiefe, die Stücken dieser Art meist fehlt, gekennzeichnet. Das

Leben Gil Vicentes war das eines Dichters der Renaissance; geschützt und unterstützt von Monarchen lebte er am Hofe und war beauftragt, für den Hof, ebenso wie für das Volk, Feste zum Gedenken an große Ereignisse oder zu sonstigen Anlässen zu veranstalten. Die Umstände zwangen ihn, sein Talent in den Dienst der verschiedensten Themen und dramatischen Vorgänge zu stellen und trugen dazu bei, aus ihm nicht nur eine bedeutende Gestalt des portugiesischen, sondern auch des spanischen mittelalterlichen Theaters zu machen. Tatsächlich hat er zahlreiche Werke in spanischer Sprache geschrieben, um den spanischen Frauen der Herrscher, die ihn protegierten, zu gefallen. Bald aber brachte diese Vielsprachigkeit ihn auf den Gedanken, einen neuen dramatischen Stil zu schaffen. Er versuchte die Personen durch die Sprache zu charakterisieren, indem er in dem gleichen Stück das Portugiesische mit seinen Dialekten, das Kastilianische, das Latinische und sogar das Pikardische verwendete. Angefangen von dem einfachen dramatisierten „Monolog des Ochsenhirten" hat er alle die verschiedenen Formen, die das mittelalterliche Theater umfaßt, gepflegt. Auf dem Gebiet des religiösen Theaters hat er Weihnachtsspiele (Autos) geschrieben, deren Zartheit und deren mannigfaltige Hirtengestalten wir bewundern müssen und die uns noch heute durch ihren naiven Charme bezaubern; er schrieb noch „Die Geschichte von Gott" und geistliche Dramen, wie das meisterhafte „Auto von der Seele", in dem selbst die Allegorien eine unerhörte dramatische Tiefe erreichen. Nach dem Vorbild des ausgesprochen spanischen „Totentanz" schrieb er das unvergleichliche „Auto von den Barken" (von der Hölle, vom Fegefeuer und vom Paradies), in dem er die Typen der damaligen Gesellschaft zwar nur flüchtig, aber dafür umso treffsicherer charakterisiert. Er hinterließ auch noch Mirakelspiele, wie die bezaubernde „Kanaanäerin", „Das Leben der Heiligen" und „Das Auto von dem Leben des heiligen Martin". Die Größe dieser Art von religiösen Dramen liegt vor allem in den ausgesprochen menschlichen Zügen der Personen, die aus dem täglichen Leben genommen sind, in der scharfen Ironie und der Anmut der Gestalten aus der Hölle, in der Eleganz der Allegorien, der zarten Darstellung der Himmlischen und in der tiefen Religiosität der biblischen Gestalten. Hingegen ist die dramatische Handlung unbedeutend. Auch auf dem Gebiet des profanen Theaters hat er Großes geleistet, wenn sich auch dort schon ein Konflikt abzuzeichnen beginnt. Sind „Die Farce von den Mauleseltreibern" und „Wer kauft Kleie?" noch einfache Possenspiele, die den Zuschauer durch harmlose Späße und durch Karikaturen dieser oder jener typischen Gestalt der damaligen Zeit zum Lachen bringen wollen, so weisen die Farcen, wie „Der alte Garten", „Ines Pereira" und „Das Auto von Indien" schon über die mittelalterliche Form hinaus; man findet in diesen Stücken neben tiefen psychologischen Studien auch spitzfindige Intrigen, die den Charakter der Personen klarer umreißen. Das Märchenhafte scheint in dem „Auto von den Feen", in dem „Triumph des Winters" und in den Tragikomödien „Die Schmiede der Liebe" und „Der Triumph Apollos" auf. Schließlich bearbeitete er noch die alten Ritterromane des Mittelalters für die Bühne: „Don Duardos", „Rubena" und „Amadis aus Gallien" und schrieb

ein Gedicht, das stark von Petrarca beeinflußt ist, in dem wir aber seine außergewöhnliche lyrische Begabung erkennen.

In seinem umfassenden und reichen Lebenswerk zeigt sich Gil Vicente als Dramatiker, der wie selten einer, selbst ganz entgegengesetzte Eigenschaften in sich vereint; außergewöhnliche Verschiedenheit der Charaktere, Frömmigkeit und Satire, Anmut und Leidenschaft, Feinfühligkeit und lyrisches Empfinden, Realismus und überschwellende Phantasie und nicht zuletzt ein selten erreichtes dramatisches Talent.

Obwohl er eigentlich immer nur für den Hof geschrieben hatte, wurde er doch bald der beliebteste Dichter des Volkes, dem das neue Renaissancetheater nicht gefallen konnte. Dies hatte zur Folge, daß zahlreiche Dichter, um die Gunst des Volkes werbend, seinem Beispiel folgten; z. B. António Ribeiro Chiado, der mit einer gewissen Lebhaftigkeit, mit Anmut und Realismus volkstümliche Charaktere beschrieb; oder António Prestes mit seiner zarten religiösen Lyrik oder Alfonso Alvares und Baltazar Dias, die Autos über das Leben der Heiligen schrieben (diese Autos bilden auch noch heute einen Teil des Programms der volkstümlichen Aufführungen in den Dörfern) und Simão Machado, der in Form von Volksstücken versucht hat, die Geschichte des Landes darzustellen.

Diese Aufführungen fanden unter freiem Himmel statt, und zwar im allgemeinen in den inneren Höfen (patios) der Häuser der Reichen, die die Höfe gelegentlich für diese Zwecke zur Verfügung stellten. Später wurden diese „pátios de comédias" zu ständigen Einrichtungen und waren somit die ersten Theatersäle in Portugal.

Obwohl das Theater der Antike und besonders das römische Theater in Portugal seit langer Zeit ebenso bekannt war wie die Werke der italienischen Dramatiker der Renaissancezeit, so sind beide doch erst nach der Rückkehr von Sá de Miranda aus Italien im Jahre 1526 wahrhaft in die portugiesische Literatur eingedrungen. Sá de Miranda, der lange Zeit in Italien weilte und mit der neuen Schule in enge Berührung kam, schrieb im Jahre 1527, nachdem er sich erst in portugiesischer Sprache im Sonett, der Elegie und der Ekloge versucht hatte, eine durch Plautus stark beeinflußte Komödie „Die Fremden"; einige Jahre später gab er eine andere Komödie, in der er Terenz nachahmte, heraus: „Les Vilhalpandos". Das neue ästhetische Ideal und die neuen Vorbilder, die er geschaffen hatte, wurden bald von zahlreichen anderen Dichtern aufgegriffen; unter diesen befand sich auch der gelehrte Justizbeamte Dr. António Ferreira, der zwei stark von Italien beeinflußte Komödien geschrieben hat: „Bristo" und „Der Eifersüchtige". Im Jahre 1553 brachte er in der Tragödie „Castro" zum erstenmal die Liebe der unglücklichen Inés de Castro auf die Bühne. Die vollkommene Anpassung der äußeren Form und der Handlung an die griechische Tragödie (Regel der drei Einheiten, Verwendung des Chores und das unabwendbare Schicksal, das die Menschen verfolgt) und die erstmalige theatralische Darstellung eines nationalgeschichtlichen Themas,

das allen Forderungen einer Tragödie gerecht wird, macht „Castro" zur vielleicht besten Tragödie der Renaissance, die nur noch von den Werken Corneilles und Racines übertroffen wurde. Man muß aber eingestehen, daß sie in dem, was die Originalität und die strenge Befolgung der klassischen Regeln anbelangt, selbst von dem Dichter der „Phèdre" und der „Esther" unübertroffen geblieben ist. Neben der Nachdichtung der spanischen „Celestina" kennen wir in der gleichen Zeit noch die Komödie „Eufrosina" von Jorge Ferreira de Vasconcelos, der nur rein literarisches Theater, ohne die Absicht, es jemals aufführen zu lassen, schrieb. Schließlich ist uns noch Luis Vaz de Camoëns, der große Dichter des Epos „Os Lusiados" bekannt, der drei Komödien hinterlassen hat, in denen sich sein ganzes Talent in einzigartigen Versen und in eleganter Prosa äußert: „Die Amphytrionen", in denen er Plautus im Stil der Renaissance nachahmt, „Filodemo", in dem er ein mittelalterliches Ritterthema behandelt, und „Das Auto vom König von Seleuco", in dem er sich zugleich mit den beiden Schulen, der des Mittelalters und der der Renaissance, befaßt. Durch diese Verschmelzung bahnt er den Weg für die dramatische Reform Lope de Vegas, wie er ihm auch in der Schaffung der „graciosos"-Gestalten vorangegangen ist.

In der Renaissance, in der auf dem Gebiet des Theaters, der Kunst und der Philosophie Hervorragendes geleistet wurde, spielte man dennoch mittelalterliche Volksstücke. Diese Tradition wurde aber plötzlich unterbrochen, als Portugal am Ende des 16. Jhts. unter die spanische Herrschaft, welche 60 Jahre dauerte, geriet. Während dieser Zeit nationaler Trauer und Unterwerfung unter die spanische Kultur (die damals eine Blütezeit erlebte, vor allem auf dem Gebiet des Dramas) ließ man von den Aufführungen in portugiesischer Sprache ebenso ab, wie sich kein Dichter mehr fand, der neue Stücke in portugiesischer Sprache schuf. Spanische Schauspielertruppen durchzogen das Land und spielten Stücke von Lope de Vega und seinen Zeitgenossen. Zahlreiche portugiesische Dichter haben ihn, durch den ursprünglichen Reiz dieser Schule beeinflußt, nachgeahmt und in ihren Werken auch das Kastilianische verwendet.

Dennoch erlahmte während dieser Zeit die eigene dramatische Schaffenskraft niemals vollkommen. Es erschienen laufend Farcen und volkstümliche Autos, die der nationalen Strömung, die von Gil Vicente begründet worden war, folgten. Außerdem begann sich in den Jesuitenkollegien ein gelehrtes Theater zu entwickeln, das anläßlich der Feste in den Schulen aufgeführt wurde. Es handelt sich dabei um Stücke mit biblischem oder historischem Inhalt oder um patriotische Stücke, die das Volk gegen die fremde Herrschaft aufwiegeln sollten. Man verwendete die klassische Form mit ihren maßvollen Linien vor allem für die Tragödie; die mittelalterliche Tragikomödie hingegen eignete sich vorzüglich für das große Schauspiel, die phantasiereiche Gestaltung und die komplizierte Bühnenmaschinerie; dieser große Aufwand war es vor allem, der das Publikum anzog. Die Jesuiten führten die von ihnen geschaffene Form des Theaters in Brasilien ein, als sie das Land christianisierten, und legten so den Grundstein für das brasilianische Theater. Die Stücke, die nicht immer aus rein

dramatischer Begabung geschrieben wurden, weisen dennoch häufig einen ausgezeichneten Aufbau auf. Besonders gilt dies für einige Tragödien von unbestreitbarem Wert, die aber leider in lateinischer Sprache abgefaßt wurden, ein Umstand, der jedwede Möglichkeit einer Verbreitung von vornherein ausschloß.

Als im Jahre 1640 die Unabhängigkeit Portugals wieder hergestellt wurde, erlebte das Theater trotz der Armut, in der sich das durch die langen Kriege erschöpfte Land befand, wieder einen Aufschwung. Man schrieb Stücke, in denen man den Sieg feierte, wie z. B. „Die Lobpreisung König Johann IV" von António Henriques Gomes und andere, wie die Komödien von Pedro Salgado, die den Erfolg des Krieges verherrlichen und für die der Dichter die Form spanischer Dramen, die das Publikum bereits gewohnt war, verwendet hat. Trotz der spanischen Form waren diese Stücke in portugiesischer Sprache abgefaßt.

Es gibt in dieser Zeit nur einen einzigen wahren Dramatiker, in dessen Werken sich dramatisches Talent mit dichterischem Wert verbindet, D. Francisco Manuel de Melo (1608—1666), der Verfasser anmutiger Dialoge voll von feiner Kritik in allegorischer Form, wie z. B. in den „Dialogisierten Apologen". Von ihm stammen auch ganz nach dem Vorbild Vicentes abgefaßte Komödien, wie z. B. „Der Lehrling als Edelmann", in dem er sich über den Bürger, der gerne ein Edelmann sein möchte, lustig macht. In diesem Werk wird zum ersten Mal vor Molière der Stoff des „Bürgers als Edelmann" behandelt.

Die Oper, die von Italien übernommen wurde, kam damals in Portugal auf und hemmte die Entwicklung des Theaters (man kannte zwar das von Musik begleitete Schauspiel bereits seit Gil Vicente). Diese Art von Schauspiel erfreute sich in den adeligen Kreisen besonderer Beliebtheit und man baute für die Aufführungen eigene Häuser. Zur gleichen Zeit aber wohnte das Volk noch immer den Aufführungen des Volkstheaters bei, die allerdings nicht mehr in den „patios" unter freiem Himmel, sondern in Gebäuden, die man „presépios" nannte, stattfanden. Um diese Zeit entstand eine neue Art von Volkstheater: das Theater der „bonifrates" oder die portugiesischen Marionetten. Damals kam auch aus Brasilien ein junger Dichter jüdischer Abkunft, António José da Silva (1705—1739) genannt, der Stücke zu schreiben versuchte, in denen alle Elemente des zeitgenössischen portugiesischen Theaters vereint sein sollten — die Tradition des Volkstheaters, die temperamentvolle Gestaltung der spanischen Ritterkomödien, die Oper der Aristokraten, das Theater der „bonifrates" und seine eigenen Erinnerungen an brasilianische Volksballaden. Obwohl er durch die Inquisition ein frühzeitiges Ende fand, hat er uns dennoch eine beachtliche Zahl von Werken hinterlassen, unter denen vor allem die charmante Kritik der Preziösen seiner Zeit in dem Stück „Die Kriege von Romarin und Marjolaine" und eine Bühnenbearbeitung des unsterblichen „Don Quichotte" von Cervantes erwähnenswert sind.

In der zweiten Hälfte des 17. Jhts. entstand eine neue literarische Strömung, die es sich zur Aufgabe machte, die Klassik zu erneuern und dem Theater wieder

die einfache Form der griechisch-römischen Dramen zu verleihen; es wurden auch Gesellschaften, wie z. B. die „Arcadies", gegründet, in denen man alle Probleme, die irgendwie auf die Literatur Bezug nahmen, diskutierte. Das Theater, das ebenfalls von dieser Reform erfaßt wurde, wurde nun von einer Reihe neuklassischer Autoren gepflegt: António Dinis da Cruz e Silva, der „Der falsche Heroismus", eine Satire auf die dekadente Aristokratie, geschrieben hat; und Correia Garcão, der in „Die Versammlung" den Bürgerstand kritisierte, Reis Quita, der sich in der Tragödie versuchte, indem er das Thema von Inês de Castro wieder aufgriff; und Manuel de Figueiredo, der uns zahlreiche Übersetzungen der Klassiker (Griechen, Römer, Italiener und Franzosen) hinterließ und der sich bemühte, die verschiedenen Arten und Formen des antiken Theaters den Komödien und Tragödien, in denen er die sozialen Verhältnisse seiner Zeit schilderte, anzupassen. Er schrieb auch Werke mit eigenen Ideen. Aber alle diese Dichter verfügten trotz ihrer Bildung und ihrem Eifer nicht über genügend dramatisches Talent, um den schon starren Formen neues Leben einzuhauchen.

Auf jeden Fall hatte der Zustrom zu den Aufführungen in den Theatern zugenommen und die Begeisterung des Publikums war groß. Man baute Theater und selbst die Aufführungen des Volkstheaters fanden in eigens für diesen Zweck errichteten Gebäuden statt, deren Bühnen sich der neuen italienischen Inszenierung anpaßten. Es gab portugiesische Schauspielertruppen für die Komödien, Gruppen von Sängern und Tänzern für die Opern, die Pantomimen und das Ballett. Aber schon aus diesen Gruppen traten einzelne Dichter, Sänger oder Schauspieler besonders hervor; unter anderen auch die große Luisa Todi.

In dieser Zeit, in der das portugiesische Theater die Begeisterung des Volkes erregte, in der aber die Dichter von wahrhaftem Wert selten waren, übersetzte man fremde Werke und vor allem die der französischen und italienischen Klassiker.

Wenn die klassischen Formen und die Dichter der „Arcadies" keine besondere Bedeutung erreichten, so gelang es doch einem bescheidenen Professor, der nur in seiner Freizeit dichtete, einen großen Erfolg zu erringen. Es war dies Nicolau Luis, der auf der Bühne des Volkstheaters von „Bairro Alto" zahlreiche Stücke von bezaubernder Einfachheit aufführen ließ. Die Freude am Theater war in Portugal so verbreitet, daß man sogar in den Häusern der Bürger von Lissabon Theater spielte. Die Stücke, die man aufführte, waren im allgemeinen volkstümliche „Entremeses" oder kurze Dramatisierungen von Sprichwörtern. Aus dieser Zeit stammt ebenfalls der schöne Bau des Theaters von São Carlos in Lissabon, das die alte Oper, die durch das Erdbeben von 1755 zerstört worden war, wieder ersetzen sollte und das noch heute die große Oper von Portugal ist.

Aber diese Begeisterung für die dramatische Kunst kühlte bald ab. Die Ursache hiefür war die strenge moralische Zensur der Königin Maria I., die gegen Ende des 18. Jhts. den Frauen untersagte, die Bühne zu betreten; dies brachte die Begeisterung für die Oper rasch zum Schweigen; und ein Übriges taten die

Invasionen Napoleons, die allen theatralischen Darbietungen in Portugal ein jähes Ende bereiteten. Trotzdem sind uns aus jener Zeit noch einige volkstümliche Farcen erhalten geblieben: „Der Geizige" von Manuel Rodriguez Maia und Tragödien wie „Die neue Castro" von João Baptista Gomes, Stücke mit stark patriotischem Charakter (als Reaktion auf die Besetzung des Landes) ebenso wie Übersetzungen von Stücken vornehmlich von Voltaire.

Mit der Romantik, die von den jungen portugiesischen Dichtern sofort mit Begeisterung aufgenommen wurde, entstand ein neues goldenes Zeitalter für die portugiesische Philosophie und das Theater. Viele von den jungen Dichtern waren während der Bürgerkriege, die der französischen Besetzung folgten, nach England oder Frankreich ausgewandert. Die Romantik mit ihren schwärmerischen Gefühlen paßte sich besser als die Klassik der portugiesischen Mentalität, die eher zu Melancholie der Seele und lyrischem Heimweh neigt, an.

Almeida Garett (1799—1853), der von Jugend an für das Theater schrieb, (erst nach klassischen Vorbildern, wie z. B. seine Tragödie „Caton") und der die Romantik in Portugal mit seinem im Exil geschriebenen Gedicht „Camoëns" einführte, war auch der erste, der die romantische Freiheit auf der Bühne anwandte und so der große Reformator des portugiesischen Theaters wurde. Dank seiner Ausdauer, seines Talentes und seiner Intelligenz hat er uns nicht nur einige bewundernswerte Werke hinterlassen, sondern auch dem portugiesischen Theater wieder eine neue Orientierung und neue Gesetze gegeben. Als Leiter der Theater unter der Regierung Maria II. gründete er das „Konservatorium für dramatische Kunst", das er selbst die ersten Jahre hindurch leitete, und auf seine Anregungen und Weisungen hin wurde auch der schöne Saal im Nationaltheater von Maria II. in Lissabon errichtet.

Er bewies sein tiefes Gefühl für alles Theatralische nicht nur dadurch, daß er Dichter und Schauspieler unterwies und ihren Ehrgeiz aufstachelte, sondern auch in den Komödien und Tragödien, die er uns hinterlassen hat. Unter den letztgenannten, die einige Gestalten aus der Geschichte des Landes auf die Bühne bringen und die den Patriotismus preisen, sind vor allem erwähnenswert: „Das Auto von Gil Vicente", „Der Waffenschmied von Santarem" und besonders „Bruder Luis de Sousa", ein bewundernswertes Drama, das wir auch eine klassische Tragödie nennen könnten; in der Wahl des Themas, in der patriotischen Einstellung und in der Sprache trägt dieses Werk rein romantische Züge, aber auf Grund der klaren und festgefügten Struktur, der gewahrten Einheit und des drohend über allem lastenden Schicksals könnte man es als Tragödie nach griechischem Vorbild bezeichnen.

Zahlreiche Schriftsteller folgten Garett und schrieben nach den von ihm aufgezeigten Prinzipien und ließen ihre Stücke mit großem Erfolg aufführen. Die meisten von ihnen besaßen allerdings nicht das Talent ihres Meisters und haben die Zeiten nicht überdauert. Nachdem sich die Begeisterung für die Romantik gelegt hatte, verlor man das Interesse für ihre Werke. Dieses Schicksal ereilte Mendes Leal, der in seinem Drama „Die beiden Renegaten"

Schiller nachzuahmen versuchte. Noch nicht in Vergessenheit geraten sind die Komödien des großen Romanciers Camilo Castelo Branco und die großartigen Bearbeitungen der Werke Molières und Goethes von Castilho.

Die Schule, die Garett begründet hatte, blieb bestehen, wohl auch dank der großartigen Komödianten, die aus ihr hervorgingen. Die dramatische Kunst erreichte in Portugal einen Höhepunkt, der von einem Ensemble außergewöhnlicher Schauspieler und Schauspielerinnen gestützt wurde. Die Freude am Theater nahm zu und man begann an Hand von Übersetzungen die großen Erfolge auf den europäischen Bühnen zu verfolgen.

Als Antwort auf diese Begeisterung und die Möglichkeiten, die ihnen durch Übersetzungen geboten wurden, bildete sich im 19. Jht. eine Gruppe aus zahlreichen Schriftstellern, die dem portugiesischen Theater Stücke aller Art lieferten. Obwohl sie noch eine ausgesprochene Vorliebe für die Romantik bezeugten (historische Dramen, soziale Themen und übertriebene Empfindungen), so versuchten sie sich ebenso im realistischen wie im psychologischen und Ibsenschen Drama und befaßten sich sogar schon mit dem symbolistischen und poetischen Drama. In Übereinstimmung mit dem traditionellen Geschmack des Publikums und der angeborenen Vorliebe des Portugiesen für das Satirische, widmeten sich viele von ihnen mit großem und verdientem Erfolg der Farce. In der damaligen bürgerlichen Gesellschaft fanden sie Typen und Zustände, die ihren guten, aber boshaften Witz reizten.

Von dieser Schriftstellergruppe des 19. Jht. erwähnen wir vor allem: Henrique Lopes de Mendonça, der mit seinem in Versen abgefaßten Stück „Der Herzog von Viseu" das geschichtliche Drama der Romantik durch kraftvolleren Ausdruck erneuert hat und der sich auch im sozialen Drama versucht hat.

Marcelino de Mesquita, der sich der gleichen Art von Dramen gewidmet hat, der aber den Obenerwähnten durch sein dramatisches Empfinden übertraf und der sich mit der Arbeit der Schauspieler befaßte und ihre erfolgreiche Wirkung bis ins Kleinste vorbereitete. Seine „Leonor Teles" ist ein historisches Drama, das sich auch noch heute großer Beliebtheit beim Publikum erfreut. Seine sozialen Dramen leiden unter fehlerhaftem Aufbau und Übertreibung der Gefühle.

Fernando Caldeira hinterließ uns ein bezauberndes Hirtenspiel von einfacher Lyrik „Der Morgen".

Gervásio Lobato und Eduardo Schwalbach charakterisieren in ihren Farcen Milieu und Personen ihrer Zeit; ohne Verzerrung und Hanswursterei bringen sie das Publikum durch die einfache Darstellung der Wirklichkeit zum Lachen. Der „Polizeikommissär" von Gervásio Lobato und „Die Gevatterin" von Schwalbach sind so reich an Menschlichkeit und Charme, daß sie auch noch heute eine große Anziehungskraft auf das Publikum ausüben.

D. João da Câmara war der größte Dichter dieser Zeit. Er hat uns verschiedene Werke hinterlassen: historische Dramen, wie „Alfons IV", dem eine psychologische Studie als Grundlage dient, „Der Kuß des Infanten", das

trotz seines historischen Charakters feine Züge eines poetischen Symbolismus erkennen läßt; die ländlichen Komödien, wie „Die Alten" und „Die traurige kleine Witwe", die ihm lebhaften Beifall eingebracht haben, zeigen seinen scharfen Beobachtungssinn, der von Lyrik und Aufrichtigkeit, ein Grundzug aller seiner Personen, begleitet ist. Auf dem Gebiet des symbolistischen Dramas (Maeterlinck mit der Milieutheorie und Ibsen mit seinen kraftvollen Charakteren) hat er uns das Stück „Der Sumpf" hinterlassen, ein Werk, das großen dramatischen und dichterischen Wert besitzt, das aber wegen seiner Neuheit und dem wirklichkeitsfremden Milieu in seiner Zeit nicht verstanden wurde. Bewundernswert ist auch das Stück „Mitternacht", ein Werk voll von Charme, dramatischem Ausdruck, der durch eine ruhige und beinahe mystische Lyrik verschleiert zu sein scheint. Außer diesen erwähnten Dramen hat D. João da Câmara noch einige Komödien und bürgerliche oder volkstümliche Dramen geschrieben.

Júlio Dantas hat sich ebenfalls dem historischen Drama und dem romantischen Gefühlsdrama gewidmet. Seine größten Erfolge aber waren kleine Stücke in Versen, von bewundernswerter Eleganz: „Das Souper der Kardinäle" und ein realistisch-volkstümliches Stück „La Severa". Realistisch in ihrer Art sind „Die Gekreuzigten", ein sozialkritisches Drama und reich an psychologischen Studien. Aus seinem umfangreichen Werk hebt sich noch, wegen der elegant-ironischen Sprache, die bezaubernde Komödie „Ein Abend bei Laranjeiras" hervor.

Raul Brandão hinterließ uns ein kraftvolles und in der Problemstellung wie in den Charakteren der Personen außergewöhnlich realistisches Theater, das aber in seiner Sprache und in dem Ausdruck der Gefühle symbolistische Züge aufweist. Seine besten Stücke sind: „Der Buckelige und der Schatten" und „Das Spektrum".

Am Anfang des 20. Jahrhunderts erreichte das portugiesische Theater seinen glanzvollen Höhepunkt; es war reich an berühmten Dichtern und Schauspielern und die Theatersäle waren mit interessiertem Publikum überfüllt.

Es entfalteten sich zwei Formen von Theater, die schon im vergangenen Jahrhundert entstanden waren: die Revue, die in Portugal eher durch volkstümliche und satirische Züge als durch effektheischende Inszenierung gekennzeichnet ist, und die Wiener Operette (besonders die Werke von Johann Strauß und Franz Lehár), die hier ein begeistertes Publikum und ausgezeichnete Interpreten fand. In Lissabon allein gab es damals drei Theater, in denen abwechselnd Operetten, komische französische Opern, Vaudevilles, manchmal auch spanische „zarzuelas" oder sogar portugiesische Operetten, deren Partitur und dramatischer Aufbau sich ganz an das österreichische Vorbild hielten, aufgeführt wurden.

Doch gegen Ende des ersten Quartals dieses Jahrhunderts verminderte sich das Interesse des Publikums für das Theater durch Kinos und sportliche Veranstaltungen beträchtlich. Trotz dieser Krise weist das portugiesische Theater dieser Zeit einige wirkliche Talente auf und verfolgt stets die dramatischen Strömun-

gen der anderen Länder. Außer den bereits erwähnten Dichtern des vergangenen Jahrhunderts, die auch noch weitere Werke schufen, gesellten sich noch zahlreiche junge Dichter hinzu, deren neue Erfahrungen und wertvolle Werke die portugiesische Literatur bereicherten. Der größte von ihnen ist ohne Zweifel Alfredo Cortez.

Alfredo Cortez, mit überragender Intelligenz, erstaunlichem Beobachtungssinn und außergewöhnlichem Talent begabt, schrieb für die Bühne Werke, deren tiefe Menschlichkeit jeden ergreift. Die Stücke „Tà-Mar" und „Jupes", die in seiner Heimat spielen, sind lebendige Bilder des Volkslebens, in denen selbst unbedeutende Details, regionale Geschichte und landesübliche Dialekte, Elemente der dramatischen Gestaltung werden. Eine ebenso hervorragende dramatische Struktur weisen die Stücke auf, die in der eleganten Gesellschaft spielen: „Baton" und „Lá-lás", in denen die Gesellschaftskritik dominiert, die jedoch keine erzieherischen oder satirischen Züge trägt. Er begnügt sich mit der wahrheitsgetreuen Darstellung der Wirklichkeit und die Ursachen der Fehler und Mängel dieser Gesellschaft sind in ihr selbst zu suchen. Großartig ist sein soziales Drama „Der Schmutz", in dem es ihm dank seines Talentes gelingt, trotz der realistischen Darstellung eines Freudenhauses, in dem das Drama spielt, keinen Skandal heraufzubeschwören. Wir verdanken ihm auch das kühnste Experiment des portugiesischen Theaters „Die Gladiatoren", eine sozialpolitische Satire, in der er die Schauspieler als von der Handlung vollkommen unabhängige Personen betrachtet, die im Verlauf des dramatischen Geschehens ihren Platz an dieser oder jener Stelle ausfüllen werden, jedesmal, wenn die Handlung den Charakter verlangt, der dieser oder jener Person zukommt. „Zilda", sein erstes Werk und sein größter Erfolg, prägt sich vor allem durch die hervorragende psychologische Studie, die es enthält, ein; dieses Element finden wir übrigens in seinem ganzen Werk häufig wieder. Außerdem schrieb er noch einige Stücke zur Verteidigung des katholischen Glaubens: „Lourdes", „Domus" und einen Versuch eines historischen Dramas „A la fé".

Aus der gleichen Zeit (Krieg von 1914) stammt Ramada Curto, ein fruchtbares Talent, dessen Werk sich durch fließenden Dialog und einwandfreien Aufbau auszeichnet, und der sich, wie viele seiner Zeitgenossen, dem realistisch-gesellschaftskritischen Theater zugewandt hat.

Vasco de Mendonça Alves hat mit den historischen Dramen und seinen Werken „Die Mitverschworenen", „Verzeih uns, Herr" und „Der Traum am Morgen" eine Sonderstellung eingenommen.

Obwohl nur wenig aufgeführt — wohl mehr aus Angst der Impresarios als aus Interessenmangel seitens des Publikums — besitzen wir dennoch zahlreiche Werke, in denen sich die verschiedenen Strömungen und Tendenzen des modernen Theaters äußern; die nationalbetonte Romantik in dem Stück „Das Vaterland" von Guerra Junqueiro oder der formelle Symbolismus im „Ring des Polykrates", „König Galsor" und „Belkis" von Eugénio de Castro und der ideologische Symbolismus in den Stücken von António Patrício „Dimis und Isabel", „Don Juan und die Maske" und „Peter der

Grausame". Zum poetischen Theater zählen ebenfalls die Prosastücke des großen Dichters José Régio: „Jakob und der Engel", „Belinda" und „Sebastian", in denen die psychologische Analyse mittels poetischer Lyrik gestaltet wird; dadurch entsteht eine spannende und zugleich erschütternd-dramatische Wirkung. Obwohl die materielle Krise des portugiesischen Theaters gegenwärtig noch groß ist, beginnen sich schon Symptome abzuzeichnen, die an eine Wiedergeburt der dramatischen Kunst glauben lassen und die die Regierung durch die Gründung eines Theaterfonds tatkräftig unterstützt. Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß sich die Qualität der von den Theatern in den letzten Jahren aufgeführten Programme bedeutend gebessert hat und daß das Publikum mit echtem Verständnis und großem Interesse diese Hebung des intellektuellen Niveaus der theatralischen Darbietungen verfolgt. Besonders ermutigend aber sind die zahlreichen Experimente, die das Universitätstheater in den Kulturzentren des Landes durchgeführt hat. Diese Tatsache beweist das ungeheure Interesse der studierenden Jugend für das Theater, ein Interesse, das sich auch in der großen Zahl junger, aber außergewöhnlich begabter Schauspieler, die nur auf eine Gelegenheit warten, ihr Talent unter Beweis zu stellen, äußert.

(Übertragen von Astrid Petrascheck)

GRUNDZÜGE DER FINNISCHEN BÜHNENKUNST

Von Rafael Koskimies (Helsinki)

Der Thespiskarren ist in Finnland schon seit dem 17. Jahrhundert umhergefahren, was aber lange, bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, eine gelegentliche Erscheinung blieb. Erst vor reichlich hundert Jahren blieb der Karren sozusagen an einem Platz stehen; mit anderen Worten, damals begann die Zeit der ständigen Theater. Wir bemerken in dieser Entwicklung Berührungspunkte mit den deutschsprachigen Ländern, denn auch dort haben wandernde Theatertruppen eine Rolle gespielt, allerdings bekanntlich nur bis zum 18. Jahrhundert. In Finnland waren die gastierenden Schauspieler hauptsächlich Schweden, aber man findet auch Deutsche darunter, sogar in großer Zahl. Das ausländische Element dominierte in dem sich festigenden Theaterleben des zur Hauptstadt erhobenen Helsinki, bis das Finnische Nationaltheater, die erste finnischsprachige Bühne, unter dem damaligen Namen Finnisches Theater im Jahr 1872 mit seiner Tätigkeit begann. Früher hatten alle Berufstheater in schwedischer Sprache gespielt.

Wenn wir an die Stellung unserer Bühnenkunst in diesem Augenblick, im Jahr 1957, denken, an unsere finnisch- und schwedischsprachigen Berufstheater, an unsere sogenannten Arbeitertheater, die von erheblicher Bedeutung sind, und an unsere nach Tausenden zählenden Amateurtruppen, so erscheint die Entwicklung als beinahe schwindelerregend schnell. Oft haben uns auch Ausländer gesagt, wir seien ein wirkliches Theatervolk, und das trifft objektiv gesehen ja auch zu, namentlich deshalb, weil es an Begeisterung nicht fehlt. Andererseits aber stellt ein unparteiischer Gast recht bald fest, daß in unserem gewöhnlichen Verhalten und Benehmen alle Theatralik in fast auffälliger Weise fehlt, denn große Gesten und starke Repliken wenden wir in unserem Leben nicht nennenswert an. Ein nordisch zurückhaltendes und auch stilles Wesen gehört zu unserem Charakter und somit auch zu unserem Verhalten. Man hat natürlich versucht, unsere etwas überraschende Theaterbegeisterung zu erklären, und vielleicht am allgemeinsten anerkannt ist ungefähr folgende Erklärung: der Finne spielt Theater und geht ins Theater darum, weil er darin einen natürlichen und sozial positiven Entladungsweg für seine oft allzu aufgestauten Gefühle findet, weil er also seine etwas schwer zu beherrschenden Emotionen in künstlerisches Schöpfertum und ästhetischen Genuß verwandelt. Wie man bemerkt, stimmt diese Erklärung mit den Lehren der sogenannten emotionalistischen Ästhetik überein, und das dürfte auch kein Zufall sein, denn gerade

diese Ästhetik hat in Finnland zeitweilig bedeutende Vertreter gehabt. Wie es sich auch verhalten mag, wir können von einem wirklichen Theaterbedürfnis sprechen, dessen Vorhandensein besonders deutlich in den schweren und geistig beengten Kriegszeiten sichtbar wurde, als man durchaus nicht vor leeren Zuschauerräumen zu spielen brauchte. Meine eigenen Erfahrungen als Kritiker sowie als Theaterbeamter und Mitglied der Theaterverwaltung haben ebenfalls meine Auffassung bestätigt, daß die Bühnenkunst die beliebteste Kunstgattung im heutigen Finnland ist.

Einige Jahreszahlen, die ich vorhin nannte, können vielleicht ein wenig Verwunderung erwecken. Man kann fragen, ob die nationale finnischsprachige Kultur wirklich so jung ist. Das ist tatsächlich der Fall und läßt sich durch historische Tatsachen leicht erklären. Erst als Finnland im Jahr 1809 aus der staatlichen Verbindung mit Schweden gelöst und als autonomes Großfürstentum dem Russischen Reich angegliedert worden war, konnte die Sprache der großen Mehrheit des Volkes, das Finnische, sich mit voller Kraft zu einer für alle Gebiete ausreichenden Kultursprache entwickeln. Und erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts errang die finnische Sprache dank der Tätigkeit der großen finnischen Vertreter des gemeineuropäischen Nationalismus allmählich die ihr zustehenden Rechte in hartem Kampf gegen die bis dahin herrschende Sprache der Gebildeten, das Schwedische. Es ist bezeichnend, daß J. V. Snellman, der geniale Vertreter der Nationalitätsidee, für die finnische Sprache und für eine finnischnationale Bildung in schwedischer Sprache schrieb, und daß der erste große vaterländische Dichter Finnlands, J. L. Runeberg, schwedisch sprach und dichtete. Noch 1918, als Finnland sich die volle staatliche Selbständigkeit erkämpfte, waren unsere Kultur und unsere Gesellschaft sehr stark schwedisch beeinflußt, aber in den seither vergangenen vierzig Jahren haben die finnische Sprache und die finnischsprachige Hauptbevölkerung die ihnen zukommende herrschende Stellung erlangt. Finnland ist jedoch weiterhin ein zweisprachiger Staat.

Die nationale Erweckung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts führte auch in der Entwicklung unseres Theaterlebens eine neue Phase herauf. Nationalgesinnte Schriftsteller und ideelle Führer, wenn auch mit schwedischer Muttersprache, wie Fredrik Cygnaeus und Zachris Topelius, forderten ein eigenes einheimisches Theater, wagten aber noch kaum, sich darunter ein finnischsprachiges vorzustellen. Das war in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts auch gut verständlich, denn eine eigentliche finnischsprachige Bildungsschicht gab es noch nicht. Aber schon am Ende der sechziger Jahre ergriff Kaarlo Bergbom, der große Erwecker der nationalen Bühnenkunst, Maßnahmen, die bald zur Entstehung eines finnischen Theaters führten. Die Saat Snellmans begann somit bald Frucht zu tragen, und zugleich muß man sich daran erinnern, daß gerade in jenem Jahrzehnt der erste große, geniale Vertreter der finnischsprachigen Literatur und auch Bühnendichtung auftrat, Aleksis Kivi. Es waren bereits finnischsprachige Schulen gegründet worden, die jüngere Generation der Gebildeten fing an, das Finnische als Heimsprache und

Kultursprache zu gebrauchen. Desgleichen waren junge Männer und Frauen erschienen, die darauf brannten, die Laufbahn des Schauspielers zu betreten. All das wußte und erkannte Bergbom, und er verwirklichte seine Initiative auf dem Gebiet des Theaters sozusagen durch die Kraft der Idee, in zähem Kampf gegen Vorurteile, Unglauben und Feindschaft. Seine Tatkraft reichte sogar dazu aus, daß er neben einer Sprechbühne eine Opernabteilung gründete, die damals, in den siebziger Jahren, außerordentliche Beliebtheit erlangte, in der Hauptstadt sogar größere als die Sprechbühnenabteilung. Die Oper erreichte zwar nur eine kurze Lebensdauer, aber sie hinterließ ein Erbe, als dessen Fortsetzerin auch noch unsere heutige, im Jahr 1911 gegründete Nationaloper sich betrachtet. Dem Theater Bergboms stand ein eigenes, allerdings bescheidenes Gebäude zur Verfügung, das in unserer Kulturgeschichte berühmt gewordene Arkadiatheater, das bis 1902 benutzt wurde. In jenem Jahr wurde das jetzige Haus des Nationaltheaters im Zentrum von Helsinki fertig.

Dank Bergbom wurde das Finnische Theater zur führenden Kunstanstalt seiner Art, aber die damals in Helsinki vorherrschende schwedischsprachige Bildungsschicht unterhielt daneben immer noch ihr eigenes Theater in einem eigenen Hause. In diesem Theater drangen allmählich die einheimischen Kräfte vor, aber erst 1915 kam man so weit, daß Leiter und Ensemble aus Finnland stammten. Vorher hatte man die besten Kräfte dieses Personals viele Jahrzehnte lang hauptsächlich aus Schweden bekommen.

Kaarlo Bergbom war anfangs ein vielversprechender Literaturforscher, und eine normale Entwicklung hätte ihn sicherlich auf einen akademischen Lehrstuhl geführt, wenn er es nicht gewagt hätte, unter recht schwierigen Verhältnissen einen entscheidenden Schritt zu tun und sich ganz der größten Leidenschaft seines Lebens, dem Theater, hinzugeben. Er war im Wirkungsbereich der Snellmanschen Nationalitätsidee aufgewachsen und wies unbestreitbar starke romantische Züge auf, wie seine literarischen Jugendversuche zeigen. Auch als Theaterdirektor bevorzugte er anfänglich Ideendramatik hohen Stils, blieb aber doch in enger Berührung mit den neuen Strömungen des Jahrhundertendes. Als der Realismus sich in Finnland wie im übrigen Europa in den achtziger Jahren als der lebenskräftigste Zeitstil erwies, war Bergbom bereit, dessen typischeste Werke seinem Publikum zu bieten, angefangen von Ibsens Gesellschaftsdramen bis zu den Stücken unserer bedeutendsten realistischen Dramatikerin Minna Canth. Alljährlich unternahm er regelmäßig Reisen in die großen Theaterzentren Europas, nach Berlin, Paris, Wien, und lernte die neueste Literatur kennen. So ist unsere Nationalbühne von Anfang an mit der jeweiligen lebendigen Gegenwart in Fühlung geblieben, was jedoch keineswegs bedeutet, daß die klassische Tradition vergessen worden wäre. Bergbom war sich auch darüber klar, daß das Theater ständig der Unterstützung durch die Schriftsteller bedarf, und deshalb verwendete er viel Zeit und Kraft auf die dramaturgische Bearbeitung der finnischen Schauspiele, ja sogar auf unmittelbare Zusammenarbeit mit Schriftstellern. Als Spielleiter war er eher ein Deuter der Dichtung als ein technischer Instrukteur, und unleugbar fiel es ihm zuweilen schwer, sein buntes,

mangelhaft geschultes Schauspielermaterial zu den bestmöglichen Leistungen zu begeistern. Seine Arbeit hatte sicherlich teilweise dadurch Erfolg, daß sich dem Finnischen Theater schon in der Anfangszeit einige wirklich hervorragende, große Schauspielerbegabungen anschlossen. In seinen letzten Jahren (er schied im Jahr 1905 aus seiner Arbeit aus und starb im nächsten Jahr) war er müde und stand unter dem Druck scharfer Kritik, aber seine grundlegende Bedeutung hat niemand bestreiten können oder wollen.

Nach dem Ausscheiden des Gründers und ersten Leiters folgte im Finnischen Nationaltheater eine Art von Interregnum, das eigentlich erst 1917 endete, als Eino Kalima Direktor des Theaters wurde. Er blieb auf diesem Posten genau ebenso lange wie Bergbom, 33 Jahre, aber auch heute noch gehört Prof. Kalima zum Vorstande des Theaters und nimmt als verehrter grand old man an dessen künstlerischer Arbeit teil. Kalima, der gleichfalls ursprünglich Literaturforscher war, erhielt Anregungen von Stanislavskis berühmtem Theater und strebte von Anfang an danach, einen intimen Realismus zu verwirklichen. Aber da er die Leitung einer großen Kunstanstalt innehatte, mußte er auch sozusagen allen alles bieten, von der klassischen Tragödie bis zur neuesten Farce. Vor allem als Spielleiter der Stücke von Tschechov hat er internationalen Ruhm erlangt, aber sein Interesse ist auch der französischen Dramatik stark zugewandt, angefangen von Molière, sowie der polnischen, der norwegischen und natürlich der einheimischen, wenngleich diese während seiner Zeit keine so große Lebenskraft bewiesen hat, wie man hätte wünschen können. Kalimas Nachfolger seit 1950, der Schriftsteller Arvi Kivimaa, hat nicht nur als feinsinniger Spielleiter, sondern auch als hervorragender Organisator unserem Theater in der Gegenwart sein stark persönliches Gepräge aufgedrückt. Auf seine Initiative und dank seiner unermüdlichen Tätigkeit wurde im Jahre 1954 die neue Kleine Bühne des Nationaltheaters fertiggestellt, ein Studiotheater, das ans alte Theatergebäude angebaut wurde und mit seinen neuzeitlichen Vorrichtungen das Neueste in den nordischen Ländern vertritt. Die zahlreichen Fälle, in denen Kivimaa Regie geführt hat — es seien erwähnt „A Streetcar Named Desire" von Tennessee Williams, „Der Weg nach Damaskus" von Strindberg, „Pour Lucrèce" von Jean Giraudoux und „Der Sturm" von Shakespeare —, beweisen erstklassige berufliche Fertigkeit, lebendiges Empfinden für Dichtung und eine feste Auffassung von der jeweiligen Ganzheit. Auf der Kleinen Bühne hat er wirksam bei der Förderung der jüngsten finnischen Dramenliteratur mitgeholfen, und so hat diese Abteilung unseres Theaters schon in wenigen Jahren ihre Bedeutung als eine belebende und weiterentwickelnde Anstalt bewiesen. Intensiv hat Kivimaa internationale Beziehungen gepflegt, so daß in unserem Theater schon zahlreiche ausländische Gastspiele haben gegeben werden können, während unsere Schauspieler in Paris, Stockholm, Kopenhagen und auch in Wien aufgetreten sind.

In derselben Zeit, als Eino Kalima den Posten des Intendanten des Nationaltheaters bekleidete, trug die Verantwortung für das Schwedische Theater der bedeutende Organisator und Künstlererzieher Nicken Rönngren, der sich große

Verdienste darum erworben hat, daß diese Bühne bald zu einer repräsentativen, auf hoher Stufe stehenden Kunstanstalt des schwedischsprachigen Bevölkerungsteils und vor allem des zahlreichen schwedischsprachigen Publikums von Helsinki geworden ist. In ihrem Repertoire hat außer der schwedischsprachigen auch die finnischsprachige Dramatik unseres Landes, angefangen von Aleksis Kivi, einen bedeutenden Platz eingenommen. Dieses Theater hat, was schon aus sprachlichen Gründen leicht verständlich ist, immer enge Beziehungen zu den skandinavischen Ländern unterhalten, wo es oft und erfolgreich Gastspiele gegeben hat. In erster Linie Rönngrens Verdienst ist es, daß unser Land imstande gewesen ist, den nötigen Schauspielernachwuchs hervorzubringen, und das Schwedische Theater hat sich in den letzten Jahrzehnten auch vieler künstlerischer Begabungen erfreuen können. Auch in Turku besteht ein lebenskräftiges schwedisches Theater, das bereits eine lange Geschichte und ehrenvolle Traditionen hat.

Die Jahrhundertwende ist in der Geschichte der finnischen Bühnenkunst besonders als eine Zeit der Gründung vieler neuer Theater zu erwähnen. Früher gab das Finnische Theater Bergboms regelmäßig Gastspiele in den bedeutendsten Städten unseres Landes, und neben ihm erschienen allmählich einige umherziehende Schauspielertruppen. Bald begannen jedoch die größeren Städte, deren Einwohnerzahl schnell wuchs, eigene Theater zu fordern und konnten auch die Gründung von solchen verwirklichen, als erste die Städte Viipuri, Tampere und Turku. Später folgten diesem Beispiel viele andere Städte. Die Arbeiterbewegung, die am Anfang des Jahrhunderts ein rasches Wachstum verzeichnen konnte, führte dazu, daß sogenannte Arbeitertheater entstanden und in den größten Städten wuchsen diese bald zu wirklichen Berufstheatern heran, die auch heute noch hinsichtlich ihrer künstlerischen Leistungen in erfolgreichem Wettbewerb mit den bürgerlichen und den neutralen Theatern stehen. Später ging die Entwicklung in die Richtung, daß man den Unterhalt zweier Theater in mittelgroßen Städten als Verschwendung von Kräften und Mitteln betrachtete, so daß derartige parallele Anstalten zu kommunalen oder sogenannten Stadttheatern vereinigt wurden. Überall gelangte man jedoch nicht dahin, und so gibt es z. B. in der regsamen Industriestadt Tampere immer noch zwei ständige Bühnen.

Ebenso verlief die Entwicklung auch in der Hauptstadt, wo das heute in zwei Abteilungen gegliederte Helsinkier Volkstheater-Arbeitertheater ursprünglich aus dem Kreise der Arbeiterschaft kam. Sein Gründer und erster Leiter war der hervorragende Schauspieler Kaarle Halme, der wenig früher auch das bürgerliche Theater in Tampere ins Leben gerufen hatte. Die Tätigkeit des Arbeitertheaters, die seit dem Jahrhundertanfang außerordentlich kraftvoll gewachsen ist und sich belebt hat, hat einer großen Anzahl von Schauspielern Arbeit und Entwicklungsmöglichkeiten geboten und auch beachtenswerte Führerpersönlichkeiten hervorgebracht. Die ursprünglichen Parteilinien haben sich im allgemeinen verwischt, und heute betrachtet man die Arbeitertheater mit ganz wenigen Ausnahmen nicht mehr als eigentliche Parteianstalten, sondern als freie Pflanz-

stätten der Kunst. Zu den bemerkenswerten Theaterleitern unseres Jahrhunderts gehören vor allem Frau Mia Backman, die in ihrer besten Zeit im Volkstheater der Hauptstadt wirkte, Wilho Ilmari, der über Turku und Tampere ins Nationaltheater kam und dort zweiter Direktor wurde, und Eino Salmelainen, ein Theatermann mit eigenem Gepräge, der in Helsinki und Tampere tätig gewesen ist und sowohl als Spielleiter wie als Lehrer viel Anhänger und Bewunderer gefunden hat.

Den größten Namen unter den Schauspielern der finnischen Theatergeschichte hat unbestreitbar Ida Aalberg. Als ganz junges Mädchen wurde sie in Bergboms Theater aufgenommen, und bald, nach Studien in der Schule von Marie Seebach, erwies sie sich als eine geniale Künstlerin großen Stils, deren Skala sich bald so erweiterte, daß sie sowohl Tragödien- als auch Komödienrollen umfaßte, ja sogar die Frauenhauptrollen des neuen Realismus, insbesondere von Ibsens Dramen. Sie war mehrere Jahrzehnte die sicherste künstlerische Stütze Bergboms, blieb aber nicht ständig in ihrer glänzenden Stellung in der Heimat, sondern ihr Ehrgeiz zwang sie, auch in Skandinavien, ja sogar in Deutschland und Rußland aufzutreten. Obwohl in Ida Aalberg noch viel vom Stil der sogenannten alten Schule übrig war, so daß sie oft Pathos an den Tag legte und sich großer Gesten bediente, errang sie auch in der neuen Richtung des intimen psychologischen Realismus Triumphe, so daß noch der junge Eino Kalima gerade durch ihre Kunst Anregungen für seine beginnende Laufbahn als Theatermann erhielt. Auch sonst hatte Bergbom Glück mit seinen Schauspielern, denn unter ihnen erwarben sich Lorbeeren ein so ausgezeichneter Komiker wie Adolf Lindfors und ein solcher Vertreter der großen dichterischen Heldenstils wie Axel Ahlberg. Vielleicht könnte man auch noch heute sagen, daß die finnische Bühnenkunst niemals Mangel an auffallend begabten Schauspielern gelitten hat, so daß jede Periode Künstlerpersönlichkeiten von überdurchschnittlichem Format aufzuweisen hat.

Die Bühnenbildnerkunst im heutigen Sinne hat sich eigentlich erst in unserem Jahrhundert entwickeln können; früher kamen auch die besten Theater im allgemeinen mit Lagerkulissen und anderen stehenden Requisiten zurecht. Bahnbrecher der Bühnenbildnerkunst waren vor allem Karl Fager, der in Mitteleuropa studiert hatte, und neben ihm Matti Warén; sie haben sich beide hauptsächlich im Dienste des Nationaltheaters ausgezeichnet. Der Nachwuchs auf diesem Gebiet ist gegenwärtig höchst befriedigend. Auch einzelne unserer hervorragendsten Maler haben zeitweise Interesse für das Theater empfunden, so z. B. Eero Snellman, ein besonders begabter Bühnenbildner, und unser heutiger führender Bildhauer Wäinö Aaltonen.

Wie ich vorhin erwähnte, bekam Bergboms Theater gleich im Anfangsstadium Wind in die Segel, dadurch daß der große finnische Nationalschriftsteller Aleksis Kivi, der zugleich ein Kamerad und Freund des Theatergründers war, kurz vorher seine unsterblichen Schauspiele veröffentlicht hatte, darunter die Tragödie „Kullervo" und die Komödie „Die Heidenschuster". Vorher und gleichzeitig hatte man allerdings schon in schwedischer Sprache einheimische Dramatik

herausgegeben und aufgeführt; zu den Autoren gehörten unter anderen die großen Dichter Runeberg, Topelius und Wecksell. Die Entstehung und das allmähliche Wachstum der einheimischen Schauspieldichtung erforderte schon an und für sich einen Aufführungsort. Es ist ein eigenartiges historisches Paradoxon, daß von all den nebengenannten der jungverstorbene Aleksis Kivi, Bahnbrecher und Genie, der unvergleichlich hervorragendste Dramatiker war, ebenso wie auch der bedeutendste finnische Romanschriftsteller seines Jahrhunderts. Er war ein zurückgezogen lebender, bescheidener Mensch, ein reiner Künstler, und beteiligte sich keineswegs an der Helsinkier Kunst- und Theaterpolitik, strebte nach keinen praktischen Zielen wie Bergbom. Seine bloße schöpferische Arbeit genügte als Ansporn auch für die Bühnenkunst. Die finnischsprachige Literatur vor ihm war noch arm und tastend, aber Kivi war beinahe von Anfang an ein Meister, der sich seiner Berufung und seines Könnens bewußt war. Wenn man heutzutage die zwei Großen der finnischen Dichtung nennen will, nennt man ohne weiteres die Namen Runeberg und Kivi. Kivi hatte nur einen einzigen seiner würdigen Vorgänger, das von Elias Lönnrot zusammengestellte Nationalepos „Kalevala". Daraus erhielt er das Thema seines „Kullervo", aber auch Einflüsse, die seinen dichterischen und dramatischen Stil formten. Als Komödien- und Romanautor betrachtete er, wie die Forschung nachgewiesen hat, als seine Vorbilder und Meister Shakespeare, Cervantes, Holberg und dazu noch Homer. Die Komödie „Die Heidenschuster" ist bereits weithin bekannt, da sie auch im Ausland aufgeführt worden ist. Der Roman „Die sieben Brüder", der ebenfalls in viele Sprachen übersetzt worden ist, ist ein wahres episches Werk, enthält aber auch in Dialogform geschriebene Auftritte, die seine Bearbeitung für die Bühne ermöglicht haben, und so hatten wir auch hier in Wien die Freude, die neueste Bühnenversion dieses Werks aufzuführen, was man als zweites Programm unseres Gastspiels besonders gewünscht hat. Es dürfte jedoch Veranlassung bestehen, darauf hinzuweisen, daß „Die sieben Brüder" durchaus nicht als Schauspiel geschrieben worden sind. Einen Kivi ebenbürtigen Dramendichter hat es in Finnland bis heute nicht gegeben, aber auch das bedeutet nicht, daß nicht zeitweise sowohl den finnischsprachigen als auch den schwedischsprachigen Theatern, die alle ihren Möglichkeiten entsprechend versucht haben, die Schriftsteller zum Schaffen zu inspirieren, ein reichhaltiges Angebot entgegengebracht würde. Der beste Teil der einheimischen Schauspiele kehrt immer von neuem ins Rampenlicht zurück, zugleich aber spielt das ausländische Repertoire, sowohl das klassische wie das moderne, überall eine bedeutende Rolle. Unsere besten Theater haben sich immer als Vermittler der literarischen Kultur angesehen, und sie haben darin eine wertvolle Aufgabe gehabt. Ich weise nur auf den beträchtlichen Anteil hin, den Shakespeare und Molière am Repertoire unserer Theater gehabt haben und auch weiterhin haben.

Da es in unserem Lande 32 Theater gibt, die Staatsbeihilfe empfangen, ganz zu schweigen von den zahlreichen Amateurbühnen, kann man wohl fragen, woher Schauspieler, Spielleiter und Bühnenbildner von ausreichender beruf-

licher Fertigkeit für sie alle erhältlich sind. Die Schulung der finnischsprachigen Schauspieler ist schon seit fünfzehn Jahren fest in der nach neuzeitlichen Grundsätzen eingerichteten Finnischen Theaterschule konzentriert, während die Erziehung der schwedischsprachigen Schauspieler traditionell im Helsinkier Schwedischen Theater erfolgt. Von Bedeutung sind auch die im Sommer veranstalteten Weiterbildungskurse. Es wird jedoch geplant, nach Möglichkeit auch Hochschulunterricht zu Hilfe zu nehmen. Der Staat und private Stiftungen haben Studienreisen ins Ausland ermöglicht, und die Vorzüge dieser Reisen hat man stets zu intensivieren versucht, in erster Linie dadurch, daß jungen Schauspielern, Spielleitern und Bühnenbildnern Gelegenheit zum Studium an ausländischen Theaterschulen gegeben wird.

Namentlich der Berufsausbildung der Spielleiter ist viel Aufmerksamkeit geschenkt worden, schon aus dem Grunde, weil deren Anteil an unserem Theaterleben von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gewachsen ist. Immer klarer ist es sowohl in Finnland als auch anderswo geworden, daß der Spielleiter letzten Endes das Gesamtbühnenkunstwerk schafft. In dieser Hinsicht hat man sich in Finnland seit dem Jahrhundertbeginn sehr viel weiterentwickelt. Bei uns sind zwar verhältnismäßig wenig extreme Stilrichtungen verschiedener Art ausprobiert worden, aber Einflüsse der in der Welt vorherrschenden Strömungen lassen sich doch zeitweise wahrnehmen. Ihren klar umrissenen Spielleiterpersönlichkeiten hat die finnische Bühnenkunst in erster Linie ihr heute sichtbares inneres Wachstum zu verdanken.

DAS JUNGE MUSICAL IN AMERIKA

Von Mary v. Heinlein (New York)

Das musikalische Lustspiel ist scheinbar nie für eine ernst zu nehmende dramatische Form gehalten worden. Es war nie der Gegenstand einer „Poetik" oder einer philosophisch-ästhetischen Studie, noch haben die jetzt mit Drama- und Theaterstudium reichlich bedachten Lehrpläne unserer akademischen Institutionen Kurse über das musikalische Lustspiel oder seine Praxis vorgesehen. Erst kürzlich hat sich die Frage, ob es überhaupt eine Kunstform sei, zum erstenmal erhoben.

Es war zweierlei Bestrebungen gewidmet: dem Vergnügen und dem Gewinn und fügte sich leicht in die Welt des kaufmännischen Unternehmens ein, das wir „show business" nennen.

Aber obwohl es nicht mit der Beachtung und Wertschätzung der Ästhetiker beglückt wurde, hat es doch eine zähe Lebenskraft und eine wirkliche Elastizität bewiesen, und obwohl es, wie Topsy, durch lange Zeit ohne Pflege oder Leitung „eben wuchs", hat es jetzt doch einen Platz erreicht, wo es Beachtung verlangt.

Es ist wahr, daß es in seinen Kinderjahren zeitweise vulgär, oft dumm und prahlerisch war, aber das sind die Fehler der Jugend, und jetzt, da wir seinen wahren Charakter hervortreten sehen, können wir es uns leisten, diese zu übersehen.

Das musikalische Lustspiel zeigt Zeichen der Reife, die größtenteils der Entwicklung von Musik und Tanz und deren Einwirkung zuzuschreiben sind, aber die Frage bleibt offen, in welcher Periode seines Lebens es sich eben jetzt befindet, denn obwohl es sich selbst ein wenig ernster nimmt als in der Vergangenheit, zeigt es immer noch genug Sprungkraft und ein Widerstreben, gesetzt zu werden.

Wahrscheinlich kennen Sie die Geschichte. Vor fast 100 Jahren wurde eine französische Ballett-Gesellschaft nach New York gebracht, aber die Musik-Akademie, wo sie auftreten sollte, brannte nieder, bevor sie eröffnet war und überließ den armen Manager mit über hundert Mädchen seinem Schicksal. In seiner verzweifelten Not, ein Unterkommen für sie zu finden, schlug er Mr. Wheatley, dem Manager der berühmten und beliebten Nible's Gardens, vor, die Mädchen in ein Melodrama, das Mr. Wheatley eben inszenierte, einzugliedern.

Um das Publikum reell zu bedienen, gaben die Regisseure noch eine Menge Phantasie-Szenerie und einige geschickte Schaueffekte mit in den Kauf, welche dem Publikum einigen Gesprächsstoff gaben, aber niemanden darüber täuschten, worin die Hauptattraktion lag. Keineswegs täuschten oder verwirrten sie aber einen gewissen Geistlichen, der, da er den Verdacht hegte, daß etwas anderes als

Flor-Orkane, Nebelvorhänge und vergoldete Wagen die Menge anzog, kam und fand, daß sein Verdacht und seine Reise berechtigt waren. Er schrieb in verständlicher Entrüstung, daß die Tänzerinnen „fleischfarbige Trikots, die die Natur nachahmten" trugen, und daß ihre „Posen äußerst unfein" waren, „Damen", sagte er, „die so tanzten, daß sich ihre Unterröcke aufstellten".

Nun, da war er, „The Black Crook", einer großer, eklatanter Schlager, mit all dem, was später die bekannten Bestandteile des musikalischen Lustspiels wurden, alles zusammengekleistert und auf den ersten Wurf eine Million Dollars einbringend: ein schwaches Buch, Charakterdarsteller, grandiose Schaueffekte und Mädchen, Mädchen, Mädchen, „die so tanzen, daß sich ihre Unterröcke aufstellen".

Diese Art Unterhaltung wurde aber noch nicht musikalisches Lustspiel genannt, bis 1894, als Mr. Edwardes, Manager des Londoner Gaiety-Theatre, sein „Gaiety-Girl" nach New York brachte, das er musikalisches Lustspiel nannte. Der Kritiker des „Dramatic Mirror" aber nannte es damals „eine undefinierbare musikalische und dramatische Mischung", die „sentimentale Balladen, heitere Lieder, Serpentintanz, Soubretten, junge Mädchen der Gesellschaft, Leibgardisten, Burleske und eine Quote Melodrama enthält".

Ich will nicht versuchen, seine musikalische Entwicklung zu beschreiben. Mr. Cecil Smith, Herausgeber des „Musical America" hat es in einer gründlichen und köstlichen Weise in seinem Buch „Musical Comedy in America" getan. Es ist genug, hier zu sagen, daß das musikalische Lustspiel zusammengesetzt ist aus Stücken und Praktiken, Elementen und Entwürfen aller Unterhaltungsformen, von der Pantomime, dem Ballett, der burlesken und der gesanglichen Darstellung, von Posse und Schauspiel, von Melodrama, Farce und Komödie, von der europäischen komischen Oper und der Wiener Operette, von der Varietéschau, der Revue und dem Zirkus. Es ging durch sentimentale Stadien, romantische und satirische Stadien, patriotische Stadien während des Krieges und während der Zeit der Depression, Stadien des sozialen Protests. Seine kaleidoskopischen Schauplätze umschließen das Feenreich, erdichtete Balkanländer, exotische Reiche und sogar geographische Gebiete, wie wir sie kennen. Es ist von einer Erfolgsformel auf die andere verfallen und hat jede wieder der Reihe nach verworfen, aber in den meisten Fällen bekam der junge Mann sein Mädchen.

Einige Regisseure gaben sich die größte Mühe, das künstlerische Niveau des musikalischen Lustspiels zu heben. Winthrop Ames brachte 1912 das Ensemble des Deutschen Theaters von Berlin nach New York, und durch seine Aufführung von „Sumurun" wurden in Amerika Reinhardts Theorien und sein ausgezeichnetes Verständnis für das Schauspiel eingeführt, und Dwight Deere Wilman zeigte einen Weg zum Fortschritt, indem er Georges Balanchine vom Russischen Ballett engagierte, um die Tänze für „On Your Toes" auf die Bühne zu bringen.

Im großen und ganzen aber hat immer noch die Theaterkasse und nicht die Kunst die Aufführung des musikalischen Lustspiels regiert und es blieb eine Mischung oder Anhäufung zusammengewürfelter, aber unverschmolzener und oft konkurrierender Elemente: eine in der Regel schwache Handlung, gewöhnlich

recht gute Hauptdarsteller, Gesang und Tänze in Dialog und Handlung eingeschoben und Mädchen, Mädchen, Mädchen, „die so tanzen, daß sich ihre Unterröcke aufstellen".

Die in den Musicals verwendeten Tänze kamen auch von überall her und gehörten allen Gattungen an: Ballett-, Stepp-, Spitzentanz, akrobatischer, klassischer, interpretierender und Volkstanz, expressionistischer Tanz, Gesellschafts- und Präzisionstanz, rasend und lethargisch, wozu alle Völkergruppen Beiträge leisteten. Spezialleistungen stellten die Talente der Hauptdarsteller, Chorroutine das Ballett ins beste Licht.

Aber der Tanz selbst hat in Amerika eine große Umwälzung mitgemacht. Er war wirklich eine der stärksten, belebendsten und anregendsten Kunstbewegungen des Landes. Inspiriert von Isadore Duncan, Pavlova, Ruth St. Denis und Ted Shawn, Mary Wigman oder Martha Graham, jungen Tänzerinnen von fanatischem Eifer, die revoltierten, kämpften, experimentierten und nach Jahren härtester Arbeit und Disziplin den Weg zur Mäßigung fanden, hatten wir als Resultat in den letzten 20 Jahren im Theater eine Gruppe bemerkenswerter Artisten an der Arbeit: Charles Weidman, Doris Humphrey, Hanya Holm, Jerome Robbins, Bob Fosse, Robort Alton, Tamiris und Agnes de Mille.

Auch die Musik in den musikalischen Lustspielen ist eklektisch. Aber das riesige Aufgebot der Quellen, die Volksweisen und klassischen Themen, Ragtime, Jazz, Swing und Be-Bop, der Wiener Walzer und das Echo von Tin-Pan-Alley haben einen großen musikalischen Wortschatz geliefert von äußerst kompliziertem Rhythmus, großem tonalen Umfang und vielfältiger melodischer Struktur, den Jerome Kern, Cole Porter und Kurt Weill, Gershwin, Rodgers und Berlin, Frederick Loewe und Frank Loesser, Richard Adler und Leonhard Bernstein in wundervoller Weise benützt haben.

Diese Choreographen und Komponisten sind es, die heute das Broadway Musical in grundlegender Weise beeinflussen.

Es sind natürlich technische Fortschritte zu verzeichnen, und Kostüme und Beleuchtung können fabelhafter denn je und geschmackvoller sein. Direktoren und Spielleiter sind geschickter geworden beim Zusammensetzen der verschiedenen Elemente und das Stückwerk ist weniger augenscheinlich als es zu sein pflegte. Die Darsteller sind gewandt und die Qualität des Textbuches — oder richtiger die Qualität der Idee für das Buch — ist gesichert, da die hervorragenden Musicals der letzten zwei Jahrzehnte mit wenigen Ausnahmen auf ganz guten Büchern und Theaterstücken basiert wurden. Jedermann schien sehr zufrieden zu sein mit „Show Boat", „The King and I", „Lady in the Dark", „South Pacific", „Kiss Me, Kate" und „Carousel" mit „Wish You Were Here", One Touch of Venus", „Cabin in the Sky" und „Fanny", mit „Porgy and Bess", „Plain and Fancy", „Finians Rainbow", „Brigadoon" und „Bloomer Girl", um nur einige zu nennen, die die neue Leistung zeigen.

Viele in Amerika sagen, das musikalische Lustspiel sei mündig geworden durch seine Entwicklung und meinen besonders die Entwicklung, die durch die Beiordnung des Tanzes und der Musik zur Handlung erzielt wurde. Andere geben eine

Verbesserung zu, betonen aber die Schwäche dieses oder jenes Elements und behaupten, daß das Musical eine Nachbildung bleibe.

Es bleibt noch die Frage der basischen Einheit, der Vollständigkeit des ästhetischen Bildes, der „Integritas" von Aquinas und James Joyce.

Ein Musical ist immer noch zusammengesetzt, nicht komponiert. Es ist immer noch eine Sammlung disparater Elemente, voll von Nummern und Neuheiten, die ausprobiert werden müssen, damit man sieht, was wirkt. Was ist seine Form? Niemand will das Musical definieren, außer daß er es eine theatralische Unterhaltung mit Musik, Tanz und Schauspiel nennt, durch die sich eine Handlung zieht.

Aber einige wenige musikalische Lustspiele sind in den letzten 10 oder 15 Jahren erschienen, und eines noch früher, welche, glaube ich, etwas mehr als technische Verbesserungen aufweisen, etwas, das über der Geschicklichkeit steht, etwas, das zumindest andeutet, daß die Zusammenarbeit eine richtige war. Diese Werke mögen mehr bedeuten als die Zahl ihrer Rollen und können uns zwingen, doch noch eine Ästhetik des Brodway-Musical zu konstruieren. Wie sonderbar!

Das vereinheitlichende Prinzip, das ich in diesen Musicals zu sehen glaube, liegt nicht in dem, was man sich gewöhnlich unter Form vorstellt; — die getrennten Elemente sind und bleiben deutlich getrennte Elemente — es liegt vielmehr in der Einheitlichkeit der Stellung, die alle Elemente zum Stoff haben. Die Stellungnahme aller Elemente zu den Themen und zu sich selbst ist auf den gleichen Ton abgestimmt und schafft eine Synthese. Die Stellungnahme des Bühnenbildes, des Tanzes, der Musik, des Textbuches, der Regie, der Darsteller kommt von der gleichen Perspektive, ist von den gleichen Gesichtspunkten geleitet, von den selben Gefühlen gefärbt. Das ist gewiß eine Entwicklung, aber die Reife dieser Werke zeigt sich nicht nur in dieser Harmonie, sondern auch in der Natur und Qualität der vertretenen Stellungnahme und des hervorgebrachten Gefühls. Die Stellungnahme der Musicals, auf die ich mich beziehe, ist die, sich hemmungslos, derb, laut lustig zu machen über Dinge, die sie eigentlich tief lieben. Sie betrachten das satirisch, ironisch, humoristisch, wofür sie eine instinktive Zuneigung haben.

Die Funktion all der Elemente in diesen Musicals scheint es zu sein, durch die ganze Vorstellung einen prächtigen Kontrapunkt im Gleichgewicht zu erhalten — das Spiel des Geistes einerseits, welcher mit Klarheit die lächerliche Albernheit des Lebens erkennt, und die Gefühlsbewegung anderseits, die es liebt.

„Of Thee I Sing", das Stück, das den Pulitzer-Preis des Jahres 1932 erhielt, und das sich über unsere demokratische Politik übermäßig lustig macht, hat diese Art Einheit, ebenso „Pal Joey", 1940 aufgeführt, welches so nett die Leere unseres Nachtklub- und Gesellschaftslebens zeigte. „Oklahoma" hat es, das 1943 erstaufgeführt wurde, und das mit feinem Humor das weite Land behandelt und das einfache, aufrichtige Volk, von dem es immer noch bewohnt wird, zumindest in Amerika, und die beiden sentimentalen und komischen Liebesbriefe an die Stadt New York haben es, „On the Town", welches 1944, und „Wonderful Town", das neun Jahre später aufgeführt wurde.

Amerika liebt die phantastische Erzählung, die Geschichte des Helden, der die

anderen an Größe überragt, sie im Rennen, Springen, Kämpfen und auch im Essen übertrifft. So bekamen wir 1946 in „Annie Get Your Gun" das Mädchen, das jeden im Schießen übertrifft — und Irving Berlin und Tamiris und Ethel Merman benützten ihre übermäßig reichlichen Fähigkeiten der Übertreibung, um die Naivität unseres Vergnügens an der Übertreibung aufzuzeigen.

Der für „Guys and Dolls" verantwortlichen Gruppe gelang es, Damon Runyon's Unterwelt unversehrt auf die Bühne zu übertragen, mit ihren seltsam liebenswerten Spielern, Rennbahnschleppern und „ewig liebenden" Damen. Sie fanden ihren vereinheitlichenden Faktor fertig in Mr. Runyons Anschauung und standen wie ein Mann treu zu ihr.

Alle diese Musicals befassen sich mit Americana, aber zwei aus der Liste kommen von klassischen Quellen her, „My Fair Lady" und „Candide". Beide sind glänzende Beispiele dafür, was geschieht, wenn alle Aspekte des Musicals zusammengeschweißt sind durch eine gemeinsame Ansicht und gemeinsame Gefühle. „Candide" war kein Erfolg als sie letzten Winter am Broadway gegeben wurde, das soll aber kein Tadel sein. Die Darstellung des Stückes war ungewohnt und dem besonderen Publikum, das es sah, unsympathisch. Es wird aber, glaube ich, eines Tages zu seinem Rechte kommen. Wir müssen uns erinnern, daß auch die „Three Penny Opera" als sie zum erstenmal in New York aufgeführt wurde, uns unvorbereitet fand und keinen Erfolg hatte, heute aber einen ständigen Platz in unseren Theatern und in unserer Liebe hat.

In allen diesen Musicals sind Musik und Tanz eine freundliche Übertreibung der Eigenschaften, die im Text beinhaltet sind. Sie machen uns in theatralischer und übertriebener Weise die Kluft klar zwischen unserer satirischen Erkenntnis des Lächerlichen und des liebevollen Bildes, das wir uns von selbst uns machen. Sie schaffen eine ästhetische Distanz, eine Gelöstheit, welche uns mit unerbittlicher Schärfe unsere alberne Narrheit sehen lassen, gleichzeitig aber uns durch die zarte, unübersetzbare Sprache des Rhythmus, des Tones und der Bewegung bezaubern und täuschen. Wir lachen und wir lieben.

Ist dies die Art der Versöhnung mit dem Leben, von der Nietzsche sagt, sie sei die Funktion der Kunst? Konnten wir, durch Zufall und Glück, mit diesen Elementen diese Art der Ganzheit schaffen, die man einst im Dionysischen Theater gestaltete? Auf jeden Fall ist die Funktion von Musik und Tanz in diesen Musicals des zeitgenössischen Theaters dieselbe, die sie damals war, nämlich, das menschliche Herz zu erfrischen und zu entzücken und der menschlichen Seele Gesundheit und Kraft zu geben.

Das musikalische Lustspiel ist einen langen Weg gegangen seit der Zeit, da es „Sprechen und Spielen, abwechselnd mit musikalisch eingerichteten Stücken und Tanzroutine" war, und doch zeigt es keine Zeichen des Alters und der Müdigkeit. Im Gegenteil, es scheint die wilde, überschäumende, unerschöpfliche Energie der Jugend zu haben — obwohl es wahr ist, daß in „My Fair Lady" die weiblichen Mitglieder der englischen höheren Gesellschaft nicht so tanzten, „daß sich ihre Unterröcke aufstellten".

(Übertragen von H. Bramberger)

GORDON CRAIG, DER „WEISE VON VENCE"

Von Siegfried Floch †

Wir veröffentlichen im nachfolgenden eine der letzten Arbeiten des kürzlich in Wien verstorbenen Theaterkritikers Siegfried Floch, der jahrzehntelang für viele Zeitungen Deutschlands und Österreichs über das französische Theaterleben berichtete. Sein Heim in Nizza befand sich nahe bei dem Gordon Craigs. Floch schildert ein wichtiges Gespräch mit diesem Revolutionär des Bühnenbildes.

Mit Henri Matisse, dem Maler, und Marc Chagall, dem Schöpfer des modernen französischen Surrealismus, erschien vor sechs Jahren der englische Bühnenbildner, Graphiker und Shakespeareforscher Gordon Craig vor ein paar hundert Menschen auf der Place du Peyra der provencalischen Stadt Vence und hielt dort eine französische Ansprache. Henri Matisse bemühte sich, die phonetisch rätselhaften Worte, die aus dem Munde Craigs kamen, den kopfschüttelnden Zuhörern zu verdolmetschen und ihnen verständlich zu machen, was Craig eigentlich wollte. Der sinnende Chagall guckte dabei in den azurblauen Himmel, horchte auf seinen Freund Craig, der so viel zu sagen hatte, lauschte den Übersetzerversuchen Henri Matisses und legte dem weißhaarigen Engländer flüsternd die Beendigung der mit Stentorstimme vorgetragenen Rede nahe. Der Regisseur und Bühnenbildner Craig aber schüttelte energisch verneinend seinen Kopf. Im sanften Winde flatterte seine seidenschimmernde weiße Mähne. »C'est un homme magnifique! Il sait ce qu'il veut, ce bougre anglais . . .!» brummte Matisse mit verhaltener Bärenstimme.

„Was will er denn eigentlich?" fragte der Pfarrer, dessen Sprachkenntnisse über Französisch und Provencalisch nicht hinausreichten. Matisse erklärte nun die Rede in freier Übersetzung, wobei er von dem genau zuhorchenden Craig mehrmals korrigiert wurde. Die Leute verwunderten sich und lächelten über diesen Engländer, der hier in Vence ein Freilichttheater begründen wollte. „Hier an dieser historischen Stätte griechischer, römischer, karolingischer Kunst bedeutende Theaterdichtungen erstehen zu lassen, das wäre eine herrliche kulturelle Mission", rief Craig aus und schilderte die „wundervolle Aufgabe", die ihm schon lange vorgeschwebt habe: „Als ich meinen Freund Bernard Shaw hier in Vence wiedersah, begeisterten wir uns für diesen Gedanken. Shaw versprach mir ein Stück, das von der Höhe herab über das ganze Rund erklingen sollte. Craig, rief er aus, das wäre für Dich die große Revanche und der Sieg! Er war Feuer und Flamme für das Projekt." — Seit jener Zeit habe er sich um

ein Freilichttheater hier in Vence bemüht, erklärte Craig, aber am Ende all der jahrelangen Verhandlungen sei immer wieder die bittere Tatsache gestanden: pas d'argent! Und nun habe er gehört, daß man das Terrain für ein Kurhaus verwenden wolle und zu diesem ein Theaterchen als „Annex" erbauen.

Seine Bemühungen um dieses Theater haben den temperamentvollen Edward Gordon Craig in dem stillen Bergstädtchen bekannt und populär gemacht; auch erhält er viele Besuche von jungen Malern, Bildhauern, Dichtern, die sich als „Surrealisten" bezeichnen oder sonst neue Wege zu Ausdrucksformen der Kunst in unserer Zeit suchen. Architekten, die rundum Villen für Engländer, Amerikaner oder Australier bauen, versäumen nicht, Craig aufzusuchen.

Wer in Vence nach dem Graphiker Craig fragt, der erhält von jedem gleich die Antwort: „Sehen Sie dort die Anhöhe? Dort droben, in einer kleinen, ganz bescheidenen Pension wohnt Mister Craig. Aus acht Fenstern schaut man dort hinaus auf das grüne Hügelland, auf blaue Berge und den Flußlauf des Var. Craig kommt nur selten in die Stadt, um seine Freunde zu besuchen. Sollten Sie ihn unterwegs treffen, so werden Sie ihn wohl für einen englischen Reverend halten; denn er trägt den langen schwarzen Rock eines Predigers, läßt seine langen weißen Haare in der Sonne und im Wind flattern und sieht gar nicht wie ein Neunziger aus, sondern geht daher — und das ist wahrhaftig ein Wunder — wie ein strammer Vierziger." Mein redseliger Gesprächspartner, der mir all dies mit wenigen Worten berichtete, entpuppte sich als Gemüsehändler, der den Vegetarier Craig mit Obst versorgte. Dafür erhalte er Holzschnitte von dem „charmanten Künstler" und auch manchmal Landschaftsskizzen, die Craig von einem der beiden hohen Fenster seines Zimmers aus zeichne. Ich solle mich nicht wundern über den einfach möblierten Wohnraum des Künstlers, rät mir der Auskunftgeber. Craig habe alle Vorschläge seiner Freunde, einen größeren Raum in dem Hause zu beziehen, abgelehnt mit dem Hinweis auf die „Gefahren eines Umzugs"; sein Zimmer sei von oben bis unten, in der Länge und Breite, mit Manuskripten angefüllt, die zu verlagern unmöglich wäre. Auch brauche er nicht mehr als sein Bett, den Wandschrank, Zeichentisch und Kleiderhaken. Wozu der größere Raum — und schon gar nicht in einem nobleren Haus: «Jamais de la vie!»

So vorbereitet wanderte ich, als ich Craig zum erstenmal hier besuchte, den Hügel hinauf zur Behausung des Künstlers, in der er nach einer rechten Odyssee seines Lebens zurückgezogen wie in einer Art Bergklause wohnt. Die Concierge öffnete die niedrige Eingangstür. Ich trat in einen halbdunklen Gang, erhielt dazu die merkwürdige Mitteilung, daß man nie genau wisse, ob Monsieur daheim oder abwesend sei ... „Klopfen Sie im ersten Stock an der linken Tür und warten Sie geduldig, denn Mister Craig überlegt es sich manchmal lang, ob er jemanden einlassen soll oder nicht. Einmal pochen genügt also ..." Dieser Weisung folgte ich. Drei vorsichtige Tupfer. Ein paar Minuten — dann: «Entrez!» Ich öffnete und fand Mister Craig im Bett liegend. Es war ein schöner sonniger Julitag. Auf der Bettdecke lagen verstreut Blätter, Mappen, Hefte. Durch die Fenster strömte herrliche Luft ins Zimmer. Die Wände des Raumes

waren ganz durch roh gezimmerte Bücherschränke bedeckt. Ich trug meinen Wunsch vor, den lange verkannten und umkämpften Bühnenbildner kennen zu lernen, mit ihm über die Entwicklung des Theaters zu sprechen, seine Ansichten über die szenische Gestaltung der Bühne in unserer Zeit zu hören. Da warf er die Bettdecke zurück, schlüpfte in einen Talar und war rasch zum Gespräch bereit. Sein scharf geschnittenes Profil und seine tiefleuchtenden Augen wirkten fast magisch, als er mit einem Anflug von Ironie erwiderte: „Verkannt? Nicht. Aber bekämpft von Bluffern und Routiniers. Mein Werk wurde nur von denen gewürdigt, die das Gerümpel der sogenannten naturalistischen Bühne für wohlfeiler hielten als meine aus Linien und Farben geschaffene Szene, die nicht darauf abzielt, die sogenannte Wirklichkeit kitschig nachzuahmen, sondern das Leben zu interpretieren. Ich erinnere Sie an Gluck, dessen erhabenes Werk dem galanten Flitter einer Opernbühne geopfert wurde und sich erst nach einem passionierten Streit der Gluckisten gegen die Routiniers siegreich durchsetzte. Der Komponist erlebte die Freude, eine Szenerie zu sehen, die der Würde seiner unsterblichen Schöpfungen entsprach. Mir ist es als Reformator des Bühnenbildes ähnlich ergangen. Die moderne Opernregie, insbesondere die deutsche, entschied sich nach langem Zögern für mein Konzept und fand die Anerkennung der maßgebenden Kritik und des Publikums. Paris verhält sich heute noch konservativ. In meiner Heimat läßt sich eine Wendung zur dreidimensionalen Bühne, wie ich sie im «Hamlet» und «Romeo und Julia» kreierte, feststellen. Fast fünfzig Jahre bedurfte es, um zwei englische Bühnen für die Projekte in meiner Zeitschrift «The Mask» zu gewinnen. — Ich erinnere mich an ein Gespräch mit Maurice Maeterlinck. Der große Dichter war über die Inszenierung seines Musikdramas «Pelleas und Melisande» in der Pariser Komischen Oper sehr betrübt und meinte: «Man soll es nicht für möglich halten, welche Irrtümer in der Inszenierung eines musikalischen Werkes begangen werden. Diese Könner betrachten mein Werk als Ausstattungsstück! Als ich Ihr Bühnenbild, wie Sie es in ihren Schriften darstellten, für die Pariser Uraufführung des Blauen Vogels verlangte, begegnete ich einer dezidierten Ablehnung.» Solche Entgleisungen sind auch heute noch nicht selten. Nur langsam strebt man dem Ziele zu, die Poesie der Klarheit und Stilisierung in szenographische Entwürfe einzuführen. Ich bin der Ansicht, daß mein im Jahre 1912 geschaffenes szenisches Modell für «Hamlet» noch immer Geltung besitzt."

Gordon Craig betrachtet seine Bestrebungen als konsequent und unbeirrbar. „Dem Ideal der szenischen Schönheit suchte ich eine Stätte. Mein erstes Hervortreten beurteilte man freundlich, ohne mir die Hoffnung zu geben, daß ich damit einen Erfolg haben werde", sagte er in der Erinnerung an sein Erscheinen in Paris mit Alfred de Mussets. «On ne badine pas avec l'amour»; „seitdem sind sechzig Jahre verflossen. Der Rückschlag entmutigte mich zeitweise sehr. Ich kehrte zu meiner graphischen Arbeit zurück, fertigte Holzschnitte an. Dann rekrutierte ich, nach England zurückgekehrt, eine Schauspieltruppe und zog in der Provinz herum, arrangierte vorsintflutliche Bühnen nach meinen Intentionen, mußte aber auch dieses Experiment aufgeben, weil meine Landsleute von einer

stilisierten Inszenierung einfach nichts wissen wollten. — Mit Irving reiste ich nach Chicago, spielte dann wieder im Londoner Lyzeum-Theater und hatte es endlich satt, in einem mir unerträglichen Bühnenraum zu erscheinen. Meine Schwester Edith half mir damals sehr. Sie verschaffte mir den Auftrag, ein Werk von Henry Purcell, «Dido und Aeneas», zu inszenieren. — Shaw trat ebenfalls für mich ein. Ihm habe ich es zu verdanken, daß Ibsens Ideendramen nach meinen Intentionen und in meinem Stil aufgeführt wurden."

Auf die ihm im vorigen Jahre zuteil gewordene Ehrung hinweisend, bemerkte Craig: „Sie werden wohl davon gehört haben, daß ich zum Mitglied der «Gefährten der Königin Elisabeth» ernannt wurde. Ich verfügte aber über keine passende Garderobe, um im Buckingsham Palace zu erscheinen, und mußte daher auf die Londoner Reise verzichten."

Der Künstler erwähnte auch die wichtigsten Stationen seines Lebens: „Als Bühnenbildner war mir in meiner Heimat kein dauernder Erfolg beschieden. Daher unternahm ich seinerzeit den Versuch, in Florenz ein Institut für Regiekunst ins Leben zu rufen. Zahlreiche Veröffentlichungen von Studien und Essays sollten diesem Gedanken dienen. Italienische und amerikanische Regisseure gewannen allmählich Interesse an meinen Bestrebungen; es entstand die Zeitschrift «The Mask». Als aber auch dem Florentiner Versuch der eigentliche Erfolg versagt blieb, folgte ich einer Einladung nach Moskau und traf dort mit Stanislawskij zusammen; sein Theater verdiente mit Recht die Bewunderung internationaler Kreise. Auch das Berliner Lessingtheater holte mich. Dort war damals Reinhardt ein unumschränkter Herrscher im Kreise seiner Mitarbeiter, wie Stern, Orlik, Holländer usw. Mein Urteil über die naturalistische Regiemethode Reinhardts hielt ich nicht zurück und brachte sie lebhaft zum Ausdruck. Dies brachte mir den Stempel eines «Expressionisten» ein. Das Publikum aber entschied sich damals für den «großen Magier». So verließ ich Berlin. — In Paris konnte ich Kontakt mit Gemier aufnehmen. Ich sahe mir das Kunststück seiner Regie: «Timon von Athen» im Antoine-Theater an und wußte sogleich, was man sich an der Seine von einer Bühnenreform erwartete. Auch hier konnte ich nicht am Platze sein. So ging es über den Ärmelkanal nach England zurück. Nichts freilich hatte sich inzwischen in der Heimat geändert. Das Ausstattungsstück feierte seine Triumphe. — Da erhielt ich ein Schreiben vom Leiter des russischen Balletts, Diaghilev, dessen Inszenierungen ja zu jener Zeit eine wahre Revolution in der Theaterkunst hervorbrachten. Auch Leon Bakst, den ich in Monte Carlo kennenlernte, wurde für mich von großer Bedeutung; es bedurfte nur der Arbeit weniger Tage, um mit ihm ein Gemeinschaftsprojekt auszuarbeiten; mit «La mort du Cygne» und zwei Werken Strawinskijs errangen wir Erfolge, die in der Geschichte der europäischen Regiekunst ihren Platz gefunden haben. Der symbolisch-dekorative Stil meines russischen Freundes ging eine glückliche Allianz mit meiner Stilisierung ein."

Craigs Memoiren (Index to the Story of my Days, London, 1957) enthalten in ihrem ersten Bande — zwei weitere sind in Aussicht genommen — charakteristische Schilderungen der Erlebnisse eines wahrhaft leidenschaftlichen Theater-

menschen. Doch erst nach dem Studium seiner umfangreichen Korrespondenzen mit repräsentativen Persönlichkeiten des Bühnenwesens der verflossenen sechzig Jahre wird man imstande sein, das unermüdliche Ringen Craigs um die Verwirklichung seines Ideals zu begreifen.

Wenn Reinhardt den Künstler einen „talentierten Propagandisten" nannte, so weist dies mehr auf einen Gegensatz zwischen Reinhardt und Craig hin, als daß die Äußerung erlaubt, als charakterisierend aufgefaßt werden zu dürfen. Paul Geraldy, der während seiner mehrmaligen Aufenthalte in Wien und Salzburg auch im Kreise um Reinhardt, Hofmannsthal und Schnitzler verkehrte, berichtet dagegen, daß man auch hier von der Regiekunst Craigs mit höchster Anerkennung gesprochen habe. In den noch nicht publizierten Memoiren wird über dieses Kapitel der künstlerischen Auseinandersetzungen noch einiges Licht ausgebreitet werden, da ein umfangreicher Briefwechsel zwischen Craig und Geraldy vorliegt, in dem diese Fragen eingehend berührt werden.

Gegenwärtig arbeitet Gordon Craig an der Sammlung seiner Essays über die Gestaltung der Shakespearebühne, ein Thema, das ihn seit seinem Aufenthalte in Berlin beschäftigt.

Vor etwa einem halben Jahre kam es zu einem merkwürdigen Wettbewerb um den Ankauf seiner Schriften, Zeichnungen, Holzschnitte und Korrespondenzen. Paul Kemp, der Pariser Theaterkritiker, wußte zu berichten, daß Amerika, England und Frankreich als Konkurrenten unter den Bewerbern auftraten. Die Pariser Nationalbibliothek, deren Direktor Jules Cain mit Craig in langer Freundschaft verbunden ist, erwarb die umfangreiche Sammlung, die nunmehr teils in der Pariser Bibliothèque Nationale, teils in der Collection Rondel der Bibliothèque d'Arsenal aufbewahrt wird und zu weiterem, lebendigem Wirken für Studienzwecke bestimmt ist.

AKROPOLIS AN DER WEICHSEL

Zum Werk und Schaffen des polnischen Dramatikers Stanisław Wyspiański

Mit Tafel XII

Von Gerda Hagenau (Wien)

Immer wieder sehen wir bei näherer Betrachtung des Werkes osteuropäischer Dichter und Dramatiker, daß sich inhaltliche und formale Momente der westlichen Dichtung und Kunstrichtungen dort wie in einem Brennspiegel sammeln und wiederfinden, um dann gebündelt als ein neues Ganzes zurückzustrahlen. In besonders großartigem Ausmaß ist das bei Stanisław Wyspiański der Fall. Bunt wie ein überdimensionales Mosaik ist sein geistiger Plafond, auf dem sowohl der mächtige Schatten Richard Wagners als auch Maeterlincks traumhafter Symbolismus, Nietzsches Übermenschentum, sowie Débussys hingehauchter Stimmungs-

gehalt ihre Spuren neben denen der großen mystischen Dichter des eigenen Volkes, wie Mickiewicz und Słowacki, hinterlassen haben. Besonders aber Richard Wagners Forderung nach dem Theater als Gesamtkunstwerk fiel bei Wyspiański, der von der bildenden Kunst herkam und als Maler Hervorragendes leistete, auf fruchtbaren Boden und bestimmte weitgehend sein gesamtes dramatisches Schaffen.

Stanisław Wyspiański, am 15. Jänner 1869 in Krakau, am Fuße der alten Königsburg Wawel, geboren, vollgesogen mit der Kultur und Atmosphäre seiner Heimatstadt, dieser „Stadt der Gräber", wie sie Claude Backvis in seiner umfassenden Monographie „Le dramaturge Stanisław Wyspiański (Presses Universitaires de France, Paris, 1952) bezeichnet, Schüler Jan Matejkos, des Nestors der polnischen Malerei des ausklingenden 19. Jahrhunderts, zieht, wie so viele seiner Landsleute, als junger Mensch nach Paris, diesem Mekka aller Kunstbesessenen, und begegnet dort nicht nur der modernen Malerei, die ihn von Matejkos Einfluß löst, ja, ihn zum erbitterten Gegner des ehemaligen Meisters werden läßt, sondern auch dem modernen Drama und in der berühmten Pariser Oper dem monumentalen Schaffen Richard Wagners. Endlich sieht der junge Mann ein Programm, eine Aufgabe, vor sich: die organische Einheit aller Künste in dem neuzuschaffenden Theater.

Wagners großartige dramatische Vorwürfe, die sich auf den Mythos stützen, und seine programmatische Musik, die mit dem Kanon der italienischen und französischen Oper bricht und in ihrer pathetischen und aufwühlenden Art an die tiefsten Wurzeln des menschlichen Seins rührt, begeistern den empfänglichen, höchstsensiblen, dabei aber hochgradig intellektuellen jungen Polen. Er beginnt, sich ernsthaft der Dichtung zuzuwenden. Doch zunächst schreibt er Opernlibretti. So stark steht er im Banne der Musik. „Danaïden", „Hiob", „Daniel" und „Wanda" gehören zu diesen seinen ersten Schöpfungen, von denen lediglich „Wanda" als Keimzelle für das spätere Drama „Legende" von bleibendem Wert ist, da es auch bereits in Sprache und Komposition einige Eigenständigkeit aufzuweisen hat. Wie stark aber auch in der „Legende" noch Wagners Einfluß ist, weist Tadeusz Makowiecki in seiner höchst interessanten Arbeit „Muzyka w twórczości Wyspiańskiego" (Toruń, 1955) nach. Unverkennbar stand hier Wagners „Rheingold" Pate; hier und dort ist es die Welt der Wassergeister, die Zauberkraft eines Gegenstandes, hier eines Kranzes, dort eines Ringes, um nur einige Analogien zu nennen. Doch verwendet auch damals schon Wyspiański sehr bewußt und betont heimische Motive, um den Einfluß des großen Bayreuthers abzudämpfen. Auch in der in Paris begonnenen und in Polen dann beendeten „Warszawianka" („Die Warschauerin") tritt noch das musikalische Element stark, ja geradezu leitmotivisch, hervor.

Mehrere große Themenkreise bestimmen das Schaffen Wyspiańskis. Da ist die Antike, Homer und die heroischen Heldensagen, die den humanistisch erzogenen Dichter immer wieder in ihren Bann ziehen. „Meleager", „Protesilaos und Laodamia", „Rückkehr des Odysseus" u. a. sind lebhafte Beweise dafür. Freilich ist hier der Vorwurf wohl antik und die äußere Form antikisierend, doch der

innere Tenor dieser Dramen ist voll „des modernen Sehnens und leidenschaftlicher Zerrissenheit und Unruhe". (Alexander Brückner: „Polnische Literaturgeschichte", Berlin, 1920.)

Es ist für Wyspiański bezeichnend, daß er die Antike im Gewand seiner eigenen Heimat sieht. Die Akropolis ist ihm mit dem Krakauer Wawel identisch, die Weichsel mit dem Skamander. „Akropolis" nennt er ein Werk, das in der Kathedrale auf dem Wawel spielt und das Mysterium einer polnischen Osternacht zum Inhalt hat. Unter Aufhebung der Zeit, der Entfernungen, des Raumes, des Milieus, der Epochen erfolgt hier elfmal die Erweckung, die Auferstehung, und zwar der stummen, leblosen Bewohner der Kathedrale, der Holzplastiken, Gobelinfiguren und Gestalten der Wandgemälde. Stufenweise, immer höher steigend im übertragenen Sinne, geht die Erweckung vor sich. Zuerst erwachen die Plastiken unten im Schiff, am Gestühl und Altar, dann werden die „trojanischen" Gobelins an den Wänden des Kirchenschiffes lebendig, dann die Gobelins im Presbyterium, die die Geschichten Jakobs darstellen, zuletzt auferstehen auch König David, der als Bekrönung der Orgel am höchsten im Raum geschwebt hatte, ein Sünder zwar gleich allen anderen, aber „mächtig durch die Kraft Gottes". „Lieben und Leben" heißt die Losung für die Wiedererweckten, für die es die größte Köstlichkeit bedeutet, einfach wieder zu sein.

Einen großen Raum nehmen natürlich im dramatischen Schaffen Wyspiańskis nationale Themen ein, sei es die der Sage entnommenen, wie „Legende" (das alte Krak-Wanda-Motiv) oder der tragische Konflikt zwischen König Bolesław dem Kühnen mit dem Krakauer Bischof, dem hl. Stanisław, sei es die der jüngeren Vergangenheit, wie „Wyzwolenie", einem scharfen polemischen Stück, das die lebende, schöpferische Kraft des nationalen Dichters Mickiewicz in das Feld führt gegen eine falsch verstandene Romantik und Glorifizierung der Vergangenheit. Der Kampf zwischen der lebenden Person des Konrad und dem steinernen Denkmal seines Schöpfers spielt sich in Form einer Tragödie dell'arte ab. Zu jener Zeit beschäftigte sich Wyspiański mit dem Problem des Theaters im Theater, wie es Shakespeare so meisterhaft im „Hamlet" handhabt. Auch in dem Stück „Legion", einer losen Szenenfolge von zwölf Bildern, muß Mickiewicz noch einmal die Hauptperson abgeben. „Novembernacht" (Noc listopadowa) behandelt den Aufstand von 1830, „Warszawianka" (Die Warschauerin) den von 1863.

Jedoch erst das Meisterstück Wyspiańskis — zugleich das meistgespielte und meistdiskutierte Stück in Polen — „Wesele" (Die Hochzeit) stellte den Dichter mit einem Schlag an die Spitze der Bewegung „Das junge Polen" (Młoda Polska) und gab ihm das Signum eines Dramatikers von Weltformat.

„Die Hochzeit" (Wesele) ist ein äußerst kompliziertes Stück, dessen Struktur weit entfernt ist von jeder Schablone oder Konvention, das voller Gegensätze ist und auf mehreren Ebenen spielt, das vollgepfropft ist mit Symbolen und Allegorien, sich dabei leicht und verständlich gibt und dazu noch sehr effektvoll wirkt. Den äußeren Anlaß gab eine Bauernhochzeit in dem Dorf Bronowice bei Krakau. Dort ehelichte der junge Krakauer Dichter Lucjan Rydel, ein Freund Wyspiańskis, ein einfaches Bauernmädchen. Dieser Zug von der Stadt zum

Land war damals „modern", man erhoffte sich dadurch eine Auffrischung des überzüchteten Intellektualismus, außerdem entsprach es dem sozialen Liebäugeln der Höhergestellten mit den Kindern des Volkes. Dieser mehr oder weniger banale Anlaß wurde also für Wyspiański zum Anstoß, sein genialstes Werk, das zugleich die bissigste Tragikomödie seines Volkes darstellt, zu schreiben.

Das dreiaktige Stück spielt, wie schon erwähnt, auf mehreren Ebenen, ebenso sind die Personen angelegt, teils vorder-, teils hintergründig. Auch der Ton der Gespräche ist vielschichtig, teils spöttisch und scherzhaft, teils ernsthaft.

Der I. Akt gibt die Exposition. Es ist Abend. In der Bauernhütte wird laut und lärmend Hochzeit gefeiert. Aus dem Nebenraum dringen die lustigen Klänge des Krakowiak und das Stampfen und Scharren vieler tanzender Füße. Der II. Akt spielt um Mitternacht. Alles Laute tritt zurück. Während eine rührende, an das Herz greifende Melodie ertönt, rückt das Gespräch der einzelnen Personen mit sich selbst auf den ersten Plan. Das, „was jedem in der Seele klingt", wird lebendig und gewinnt Gestalt. Aller bemächtigt sich eine seltsame Erregung, Nervosität, Ungeduld und kaum unterdrückbare Glut, bis endlich der eigentümliche Augenblick anbricht, in dem die Erscheinungen auftreten; traurig, schmerzlich höhnend der Stańczyk, Zygmunt August's weitberühmter Hofnarr, der Ritter, dieses schöne Abbild edlen Polentums, der Hetman und Wernyhora. Alle Masken fallen herab, das wahre Wesen der Anwesenden wird offenbar, nichts Halbes hat mehr Bestand.

Der III. Akt spielt beim ersten Morgengrauen. Es wird nun überhaupt nur noch halblaut gesprochen, während von fernher das einschläfernde Spiel des Chochoł's (eine Strohpuppe) auf den trockenen Halmen erklingt. Der Anwesenden hat sich Trunkenheit und Müdigkeit bemächtigt. Sie träumen in halbwachem Zustand vor sich hin. Nur mit Mühe erinnert sich der Hausherr des Befehls Wernyhoras, das goldene Horn zu ergreifen und zur Volkserhebung zu blasen. All diese Träume und Visionen sind nur die Vorbereitung zu dem eigentlichen Schlaf, dem Zauber, dem teuflischen Erstarren und Hölzernwerden, mit dem der Chochoł die einzelnen Gäste verbindet, so daß sie blind und taub werden, kraftlos und bar jeden Willens. Steif wie Holzpuppen tanzen sie langsam und feierlich einen grotesk anmutenden heiteren Reigen, während ihre Gedanken schlafen und ihre Instinkte und Sinne eingelullt werden von der zauberhaften Musik des Chochoł.

Das Großartige an dieser Tragikomödie ist, daß die einzelnen Gestalten gemeinsam einen symbolischen Querschnitt des polnischen Volkes, wie es sich zur Zeit Wyspiańskis darstellte, ergeben, und die Visionen der Einzelnen das Gesamtbild der Bestrebungen, Sehnsüchte und Träume einer ganzen Nation spiegeln. Indem längst Verstorbene erscheinen, der Ritter, Stańczyk, wird das Positive der Vergangenheit, Macht und Glanz des Königtums, Weisheit und Klugheit seiner besten Söhne, heraufbeschworen. Doch auch die „Schandflecken der Nation" treten aus dem Dunkel der Vergangenheit hervor: der verräterische Hetman Branicki, der Polen an die Russen ausgeliefert hatte, und der mit den Österreichern „packelnde" Bauer Szela.

Wyspiański führt in diesem Stück „den Pflug seines schrecklichen, erbarmungslosen Dramas mitten durch die Herzen" seiner Zeitgenossen und Freunde, wie sich Tadeusz Makowiecki ausdrückt. Es sind keine erdachten Figuren, keine Marionetten, sondern ehrenwerte, liebenswerte, ihm nahestehende lebendige Menschen, die er mit der Größe und Grausamkeit der Geschichte konfrontiert, mit dem Gesetz von Leben und Tod. Dabei durchleuchtet aber Wyspiański nicht wie Mickiewicz seine Gestalten, sondern er greift in das volle Leben, packt ein Stück fröhlichen Geschehens am Schopfe und hebt es hoch hinauf ins helle Licht, um es dann achtlos wieder zurückzuschleudern in die Tiefe des Alltags, wo es zerschellt, zu Staub zerfällt, sich in Nichts auflöst. Es ist eine grausame, höhnende, ja, zynische Tragödie des eigenen Volkes, die er in Form einer scheinbar lustigen Komödie serviert, und die nichts anderes ausdrücken will als die bittere Erkenntnis: Seht, die größte Vergangenheit ist unfähig, der Gegenwart Kraft und Glanz zu verleihen, wenn ihr nicht selbst den Willen dazu habt. Da aber die Vergangenheit nicht nur Glanzvolles, sondern auch Schmähliches birgt, ist es am besten, die Geister der Vergangenheit gar nicht zu rufen. Das ist eine kalte und scharfe kritische Kampfansage an den damals herrschenden Traditionalismus und Historizismus, der im Krakau des ausgehenden 19. Jahrhunderts so üppig blühte. Wäre der Hausherr nicht so schwach und hilflos gewesen, unfähig zu jeglicher Tat, hätte er selbst das goldene Horn, das ihm Wernyhora reichte, ergriffen, statt es dem dummen Bauernjungen Jasiek anzuvertrauen, der es bei der ersten Gelegenheit, als er sich nach einer bunten Kappe aus Pfauenfedern — Symbol für die verführerische Schönheit der Welt — bückte, verlor, dann wäre es vielleicht tatsächlich kraft des Traditionalismus zur Volkserhebung gekommen. So aber, Ironie des Schicksals, war alles vergeblich; alles ist leer, hölzern und tot. Als der Zauber bei Anbruch des Tages weicht, ist grauer Alltag. Nichts ist übriggeblieben als leergedroschenes Stroh — der Chochoł im Garten, die Strohpuppe über dem in winterlichem Schlaf befangenen Rosenstrauch.

Hätte Wyspiański kein anderes Stück geschrieben als dieses, so wäre er dennoch in die Reihe der wenigen wirklich großen Dramatiker Europas eingegangen. Leon Schiller, der geniale Inszenisator und Regisseur, der für Polen etwa die Rolle Reinhardts bei uns spielte, war ein glühender Verehrer Wyspiańskis und schuf sich mit seiner Inszenierung der „Wesele" unvergänglichen Ruhm und erwarb damit auch die Anerkennung Gordon Craigs, der Wyspiański für einen der bahnbrechenden und wegweisenden Dramatiker des beginnenden 20. Jahrhunderts hielt.

DIE AMSTERDAMER THEATERAUSSTELLUNG 1957

Von Hans de Leeuwe (Utrecht)

Das Amsterdamer Theatermuseum veranstaltete vom 18. Juni bis zum 15. Oktober 1957 in den Räumen des Museums Fodor unter dem Namen „Amsterdam Theaterstadt" eine von Otto Meyer künstlerisch betreute Ausstellung, die bis auf wenige Leihgaben aus eigenen Beständen aufgebaut war. Dem Besucher wurde eine Übersicht über die städtische Theatergeschichte von 1617, dem Jahre der Gründung von Costers Academie, bis zum heutigen Tage vermittelt. Die älteste Urkunde war eine Allegorie zum einjährigen Bestehen des Theaters (1618: Stich von C. J. Visscher nach Dirk Vinckebooms, Katalog No. 3) — das jüngste Dokument bildete ein Plakat von Nicolaas Wijnberg zur Aufführung der Barockkomödie „Het Moortje" von G. A. Bredero während des Holland-Festivals 1957 (Kat.-Nr. 371). Zum Bedeutendsten unter dem Gezeigten gehörten die vollständigen Serien der farbigen, mit Gold gehöhten Stiche der festen Theaterdekorationen von 1734 bzw. 1774 ff. Eine plastische Rekonstruktion in natürlicher Größe der von Gérard de Lairesse gemalten Alten Hofgalerie (Anfertiger: J. Nagel) machte diesen Teil der Ausstellung für das Publikum besonders reizvoll. Auch die erleuchteten Bühnenmodelle aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts (François Pfeiffer) und der Gegenwart (Lensvelt, Vesseur, Doeve usw.) zeigten, daß theatralische Denkmäler nicht unbedingt den Eindruck des Toten und Verstaubten zu machen brauchen. Dazu trugen auch die in raffinierter Beleuchtung zauberhaft präsentierten Kostüme bei, von denen ein von Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier (1762—1827) und später von Theo Mann-Bouwmeester (1850—1939) getragenes Oberkleid erwähnt sei: ein terrakottafarbiges Seidengewebe mit Empiremotiven in Goldfäden. Die Holzpantinen, die Esther de Boer-van Rijk (1853—1937) als Fischerwitwe Kniertje in Heijermans' „Hoffnung auf Segen" an den Füßen gehabt hat, vertraten, in allem übrigen Glanz, den andern, nicht zu übersehenden Pol des holländischen Theaters: die wirklichkeitsnahe Wiedergabe des Lebens der einfachen Leute. An den Wänden und in gut zwanzig Vitrinen waren Bühnenbild- und Kostümentwürfe, Plakate, Programme, Rollenbücher, Bilder, Requisiten zur Schau gestellt, die das Bild der Amsterdamer Theatergeschichte abrundeten.

Im Rahmen der Ausstellung fanden allwöchentlich Vorträge prominenter holländischer Schauspieler statt. Als die achtzigjährige Rika Hopper aus ihrem Leben erzählte, mußten die Türen vor dem Zustrom des Publikums geschlossen werden.

Der von Joh. M. Coffeng und Hans de Leeuwe unter Mitwirkung von Wim Sutherland bearbeitete Katalog (Gemeente Musea Amsterdam Cat. 174) enthält außer einer Einleitung von Frithjof van Thienen und acht Abbildungen die Beschreibung von 379 Nummern. Interessenten wird er auf Wunsch zugesandt (Anschrift: Toneelmuseum, Amsterdam, Amstel 1).

Die Ausstellung hat auch weitere Kreise von der Bedeutung der Amsterdamer Theatersammlung überzeugt. Wahrscheinlich wird die Stadt nunmehr dem Museum in Kürze eine eigene Heimstätte zuweisen: ein herrliches, an der Herengracht gelegenes Patrizierhaus aus dem 18. Jahrhundert, wo der ständig noch wachsende Besitz besser zu seinem Recht kommen wird als bisher.

BESPRECHUNGEN

ARISTOPHANES-ÜBERSETZUNG IN ENGLISCHER SPRACHE

Von Franz Stoessl (Wien)

(Aristophanes against War. The Acharnians, The Peace, Lysistrata. Translated by Patric Dickinson. London. Oxford University Press, 1957)

D. hat die Gegenwart im Auge: die heutige Weltlage und Politik, das moderne Theater und seine Sprache. In dieses Jetzt will er Aristophanes transponieren. Daher die Auswahl Acharner, Frieden, Lysistrata unter dem Titel Aristophanes against war — in der Zeit der Angst vor einem neuen, alles vernichtenden Weltkrieg; daher die Sprache der Übersetzung, von der D. sagt (XVII): I have translated Aristophanes in my own way: one cannot but impose one's own style. ... Naturally I hope that Aristophanes would immediately recognize the plays as his, if he read them, or better still if he saw them acted.

Ein solches Werk steht in geradezu diametralem Gegensatz zu historisch und philologisch fundierten Bemühungen zur Wiedergabe antiker Dichtertexte, die das größte überhaupt erreichbare Maß von Treue dem Original gegenüber erstreben; genannt sei vor allem Schadewaldts Praxis und Theorie. Durch die Transposition muß das historische Bild verzeichnet werden: Aristophanes erscheint als „Pazifist" (p. XIII), als „Panhellenist" (Pan-Hellenism = The League of Nations, p. XIII), als Advokat des Freihandels (Mutual free trade, p. XIII); in Wahrheit ergriff er Partei in den aktuellen Fragen seiner, nicht unserer Zeit. Gewiß plädiert er für den Frieden im Krieg gegen Sparta — aber nicht aus „Pazifismus", nicht aus ethischen, sondern aus politischen Gründen; die athenische Geschichte des 5. Jahrhunderts besteht — grob gesprochen — aus dem Kampf zweier Grundrichtungen: einer konservativen (Extrem: oligarchisch), die Bündnis mit Sparta und Front gegen Persien wünscht, einer „demokratischen" (Politik der großen Masse), die Frieden mit Persien bei gleichzeitiger Front gegen Sparta sucht; innere und äußere Politik bedingen einander wechselweise. Als Konservativer und Gegner der Demokraten rief Aristophanes im Peloponnesischen Krieg nach dem Frieden; wir glauben nicht, daß er umgekehrt einem mit Sparta gemeinsam gegen Persien geführten Krieg opponiert hätte. Ebenso zeitbedingt war sein „Panhellenismus" (mit dem die Vereinten Nationen schon überhaupt nichts zu tun haben) und sein Eintreten für die Aufhebung der Handelsblockade gegen Megara (das modernen Freihandelsideen in keiner Weise präludiert).

Der allgemeinen Betrachtungsweise entspricht das Übersetzungsprinzip. Es stellt sich heraus — wie natürlich — daß Aristophanes gar nicht „übersetzt" werden kann: eine treue Wiedergabe wäre dem modernen Theater nicht angemessen („It is therefore no use translating him into language that cannot be spoken on a stage", p. XVI). Also kommt D. zu seinem eigenen und persönlichen Stil (vgl. p. XVII), für den er sich auf den Vorgang T. S. Eliots beruft (p. X). Jeder Versuch, die Metra des Originals wiederzugeben, muß grundsätzlich unterbleiben, aristophanische Derbheiten werden unterdrückt, da sie modernem englischem Geschmack widersprechen (p. XVII). Unter solchen Umständen findet sich der echte Aristophanestext nur ebenso ungefähr in der Übersetzung wie das historische Aristophanesbild in der Einleitung. Und doch

bleibt immer noch genug übrig: drei wirklich amüsante Lustspiele in modernem Englisch; Aristophanes für die heutige englische Bühne und als Ausdruck der Friedenssehnsucht unserer gequälten Zeit zurechtgemacht.

TIROLER UMGANGSSPIELE

Von Leopold Schmidt (Wien)

(Anton Dörrer, Tiroler Umgangsspiele. Ordnungen und Sprechtexte der Bozner Fronleichnamsspiele und verwandter Figuralprozessionen vom Ausgang des Mittelalters bis zum Abstieg des Aufgeklärten Absolutismus (=Schlern-Schriften, Bd. 160), Wagner, Innsbruck 1957. XVI und 568 Seiten, 50 Abb. (40 Tafeln) und 1 Karte.)

Von allen theatralischen Ausformungen des Volksschauspielwesens lassen sich die Prozessionsspiele am schwersten in der wissenschaftlichen Darstellung nachgestalten. Wenn sonst zumeist der Text die einigermaßen sichere Leitlinie des Nachverstehens festlegt, so ist hier nur wenig davon die Rede. Die Texte der Prozessionsszenen waren schon für die Aufführenden und ihre Zuhörer nicht sehr wichtig. Sie unterstrichen gewissermaßen nur wie Spruchbänder die Betitelung der einzelnen Szenengruppen und Figuren. Wer sie in den Handschriften nachliest, findet in ihnen einen schwachen Aufguß von Texten der Großspiele, also etwa der Passionsspiele, von denen sie durch die Hand der Spielführer, der Regisseure, angeregt und geleitet wurden.

Diese Erscheinungen werden in der Volksschauspielforschung seit mehr als dreißig Jahren besprochen, besonders seit der Dissertation von Oskar Sengpiel, Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland. Breslau 1932. Dörrer, der sich seit über einem halben Jahrhundert mit dem Volksschauspielwesen in Tirol beschäftigt, hat sich besonders seit 1927 mit den Passions- und Fronleichnamsprozessionsspielen vor allem in Südtirol befaßt. 1928/29 erschien sein umfangreicher Artikel „Altdeutsche Karwochen- und Fronleichnamsspiele Südtirols im Zeitalter des Barock und Rokoko (Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Bd. III, S. 86 ff., Bd. IV, S. 61 ff.), der zum ersten Mal die Fülle der hier vorliegenden Probleme aufzeigte. Auf dieser weitausgreifenden und vielschichtigen Arbeit hat dann Dörrer immer weitergebaut, hat vor allem immer wieder Texte und archivalische Nennungen zu den Aufführungen erkundet, und so allmählich ein überaus breites und vielgesichtiges Material gesammelt, das er in einem dreibändigen Werk erschöpfend darbieten wollte. Es kam dann 1941 zum 1. Band dieser Planung, den „Bozner Bürgerspielen. Alpendeutsche Prang- und Kranzfeste. Bd. I. Einführung in das Gesamtwerk" (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 291), einer wahrhaft fundamentalen Einführung, über die ich ausführlich bei Erscheinen berichten konnte (Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 1942, S. 214 ff.). Die weiteren geplanten Bände brachte der Literarische Verein nicht mehr heraus, vielleicht, weil es nun an die Textausgabe ging, wobei aber die von Dörrer so lang angekündigten und so ausführlich vorauskommentierten Texte doch als etwas spärlich und wenig ansehnlich erschienen. Der nunmehr vorliegende Band, den Dörrer nachdrücklich als Edition bezeichnet, bringt also diese Texte. Freilich wird zunächst ein großer Teil der Kommentar-Einleitung wiederholt mit kritischer Auseinandersetzung mit den Besprechungen des Bandes von 1941. Wieder lesen wir zunächst von den gestaltenden Kräften des großen Bozner Umganges, von seiner sakralen

Festigung, von der Ursprungslegende und von den Bozner Lokalgegebenheiten hinsichtlich der Veranstalter, Leiter und Darsteller, des Umgangsverlaufes, der Ausstattung, der Bühnenverhältnisse, der Begleitfeste und sogar der Zuschauerschaft, soweit sich darüber etwas sagen läßt: es ist nur eine halbe Seite (S. 171 f.). Dann folgen endlich die Texte, angeordnet nach Spätgotik (1421—1471—1587), Renaissance und Frühbarock (1590—1690), und Hochbarock und Rokoko (1714—1760). Sucht man die im Kapiteltitel angeführten Texte von 1421 und 1471, so muß man feststellen, daß es sie nicht gibt. Es gibt erst eine Handschrift von 1543, die mehrfach hartnäckig (S. 186) als von 1534 stammend bezeichnet wird. Dieser Text von 1543 ist ganze 262 Verse lang.

Man konzediert hier gern, daß es sich eben bei Prozessionsspielen meist um unbedeutende Texte handelt. Aber Dörrer hat diesen Text oft genug als die Krone des alpenländischen Spielwesens angegeben, als die große Anregung für viele andere Fronleichnamsspiele, insbesondere für das berühmte Spiel von Freiburg im Breisgau. Betrachtet man diese 262 Verse der Handschrift von 1543, dann wird man den Text so hoch nicht schätzen können. Die kurze Dreikönigsszene, das prozessional wortarme St. Georgs-Spiel, sie sind zusammen wirklich kein Text, der sich mit Fronleichnamsspielen des 15. Jahrhunderts, etwa dem Künzelsauer, messen könnte, und weder bei dem Text von 1543 noch bei jenem von 1590, der 1214 Verse umfaßt, wird man finden, daß merkliche Zusammenhänge mit dem Freiburger Spiel bestehen. Man bleibt natürlich nichtsdestoweniger dankbar für den schönen Textabdruck, für dessen diplomatische Genauigkeit übrigens der Archivar Fridolin Dörrer, also der Sohn des Textherausgebers, gesorgt hat. Es sei hinsichtlich der früher so oft betonten Abhängigkeit des Freiburger Textes vom Bozner jedenfalls mahnend auf die Stelle S. 107 hingewiesen: „Die starke Abhängigkeit des Freiburger Fronleichnamsspieles vom Bozner Umgang läßt sich allein beim Vergleiche zwischen dem Bozner Text von 1543 und dem Freiburger von 1576 kaum erkennen. Erst die nachbessernde Hand und der Druck von 1590 weisen viele Stellen auf, die mehr oder minder wörtlich oder wenigstens mit einem Reim, Stichwort oder sinngemäß schon im Freiburger standen." Ich muß gestehen, daß ich diese Sophistik nicht verstehe. Der ältere Text zeigt überhaupt keine Zusammenhänge, der jüngere die umgekehrten —, wieso spricht Dörrer dann von einer „starken Abhängigkeit"?

Von diesen inneren Ungeklärtheiten abgesehen, bietet das Buch selbstverständlich reiches Material nicht nur zu den Fronleichnams-, sondern auch zu anderen Umgangsspielen, die Dörrer als „Translationstriumphe", „Vermischte Umgangsspiele", „Büßerumzüge" und schließlich deren Parodien darlegt. Hier ist allenthalben reiches Anschauungsmaterial gegeben, die freilich dichterisch wenig beschwingten Texte illustrieren nur, was man sich sonst anhand von Bildern und Aufführungsnotizen rekonstruieren muß. Dörrer hat sich auch bemüht, wirkliches Bildmaterial aufzufinden, und manche von den 50 Bildern gehören tatsächlich zu den Prozessionen, andere freilich leiten sich eher von anderen brauchgeschichtlichen Arbeiten Dörrers ab. Die Maskenbildner beispielsweise zeigen nur geringe Zusammenhänge mit dem Thema des Buches, und die „Sonnenmaske des Lichtträgers Luzifers aus dem Ahrntal" (Bild 34), die wir schon in anderen Arbeiten Dörrers gefunden haben, ist eine wunderliche Erscheinung geblieben, mit der sich die ernsthafte Tiroler Maskenforschung einmal kritisch beschäftigen sollte.

Das schwer zu überblickende und auch nicht leicht zu lesende Werk zeigt aber jedenfalls die gewaltige Breite dieser Erscheinungen des Prozessionsspieles und ist daher als wuchtige Materialdarbietung respektvoll zu begrüßen. Wer sich mit alpenländischem Barock in irgendeiner Form zu befassen hat, wird nach Dörrers Werk greifen und von seinen, oft sehr verklausulierten, Materialien Nutzen haben. Es steht, wie in fast allen Arbeiten Dörrers, viel mehr drin, als zum eigentlichen Thema erforderlich wäre. Aber auch eine derartige Form der Darbietung eines großen Reich-

tums, und über den verfügt der große Tiroler Volksschauspielforscher, verpflichtet den Benutzer zur Dankbarkeit.

Eine Bibliographie der wichtigsten Arbeiten Anton Dörrers aus den Jahren 1909 bis 1950 ist als Anhang zu Anton Dörrers Selbstbiographie in „Österreichische Geschichtswissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen", geleitet von Nikolaus Grass, II. Band, Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, S. 35—46, abgedruckt. Die Volksschauspiel und Theaterwesen betreffenden Arbeiten sind S. 39—41 verzeichnet. Wir fügen ein Auswahlverzeichnis der seitdem erschienenen einschlägigen Arbeiten Dörrers hinzu und verweisen insbesondere auch auf Dörrers im vorliegenden Heft abgedruckten sehr wichtigen Beitrag.

Heiliggräber, Grabandachten, Karwochenspiele (Beispiele aus Tirol). Schlern-Schriften, Band 169, S. 181—219.

Bozener Fronleichnamsspiele und Südtiroler Umgangsspiele. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Band 85, Heft 4, S. 313—322.

Passionen und Passionsspiele in Tirol. Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Band II, S. 319—324.

Das Tiroler Reformationsspiel der beiden Stände von 1532. (Zum 400. Todestage Vigil Rabers). Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 50, Heft 1/2, S. 98—106.

Vom Bewegungsspiel zum Standortdrama. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Band II, S. 59—65.

Barockes Volksschauspiel in seinen Grotesken. (Die erst- und letzterhaltene Parodie auf Brunecks Spielprozessionen von 1676 und um 1770.) Schlern-Schriften, Band 152, S. 109—152.

Tiroler Umgangsspiele. (Ordnungen und Sprechtexte der Bozner Fronleichnamsspiele und verwandter Figuralprozessionen vom Ausgang des Mittelalters bis zum Abstieg des Aufgeklärten Absolutismus.) Innsbruck 1957.

Tiroler Volksgut auf dem Heideboden. (Unterinntaler Weihnachtsspiel in der Dreiländerecke des Neusiedlersees.) Burgenländische Forschungen, Heft 17.

Sterzinger Neidhartspiel aus dem 15. Jahrhundert. Schlern-Schriften, Band 25, S. 103 bis 128 und 185.

Der Burgeiser Michael Ambros als Schlagerdichter und Tagesschriftsteller in Graz, Wien und Innsbruck von 1782—1809. Der Schlern, Jg. 30, S. 177—179.

Hermann von Gilm in Bruneck. Der Schlern, Jg. 30, S. 201—205.

Ein „Birgmensch" von 1600. (Zum 300. Todestag Dr. Hippolyt Guarinonis.) Der Schlern, Jg. 28.

Zur 400-Jahr-Gedenkfeier für Vigil Raber. (Rede vom 7. Dezember 1952.) Der Schlern, Jg. 1953.

Vigil Rabers Handschriftensammlung in Sterzing. Zeitschrift für deutsches Altertum und Deutsche Literatur, Band 83, Heft 3.

Beispiele landschaftlicher Maskentypen. Bayrisches Jahrbuch für Volkskunde, Jg. 1951 (Festschrift für J. M. Ritz).

Kult und Spiel in Fluß und Stauung. (Krippe und Heiliggrab in Neustift / St. Nikolaus geht in Watten um / Das Marienmirakel von Obertilliach.) Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 1956/57.

Schellen im Glauben und Brauch. Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde, Jg. 1954.

Die Hoaler von Stilfs und ihr urrätisches Nebelhoalen. Der Schlern, Jg. 1956.

Um eine Tiroler Literaturzeitung im Vormärz. Der Schlern, Jg. 1953.

NEUAUFLAGE DES „OXFORD-COMPANION TO THE THEATRE"

Von Heinz Kindermann (Wien)

(Phyllis Hartnoll, The Oxford Companion to the Theatre, Second Edition, London, Oxford University Press, 1957, 970 Seiten und 150 Bilder.)

Wir sind Phyllis Hartnoll und dem Verlag sehr dankbar, daß das 1951 zum erstenmal erschienene „Oxford Companion" nun in einer verbesserten und erweiterten sowie bebilderten Neuausgabe erscheinen konnte. Wieder erweist es sich als erstes Nachschlagbuch in allen theaterhistorischen Fragen und für viele Stichworte der Theaterpraxis sehr brauchbar. Natürlich kann man auf 900 Seiten nichts Erschöpfendes oder auch nur annähernd Vollständiges bieten. Und selbstredend werden auch in der Neuausgabe sowohl bei den Stichworten als auch bei den Literaturangaben und hinsichtlich der Dimension der einzelnen Beiträge die englischen Belange bevorzugt behandelt. Das liegt in der Natur der Sache und im Sinn der englischen Benützer.

Bearbeitet wurden Personalstichworte, die sich auf berühmte Darsteller, Regisseure, Theaterleiter, Sänger, Ballettkünstler und Bühnenbildner beziehen. Ferner wichtige Theater, die wichtigsten Theaterländer mit je einem kurzen Abriß ihrer Theatergeschichte, theatralische Gattungen, Elemente des Theaters (geschichtlich und ihrem Wesen nach), theatralische Typen, ja auch Dramatiker. Natürlich alles nur in engsten Grenzen und in Andeutungsform. Literatur wird zu den einzelnen Artikeln nicht gegeben. Sie folgt summarisch, nach größeren Sachgebieten geordnet, am Schluß.

Es wäre unbillig, nun aufzuzählen, was alles fehlt. Jedes derartige Lexikon muß notwendig fragmentarisch bleiben. Und jedes spiegelt seinem Auswahlprinzip nach die Auffassung, die Methode und den Horizont der Bearbeiter. Wenn wir dennoch auf einige Lücken hinweisen, dann ist dies als Wunsch für künftige Neuauflagen gedacht. Der österreichische Benützer schlägt zuerst den Abschnitt „Austria" auf, weil er gern wissen möchte, wie sich die ruhmreiche österreichische Theatergeschichte in englischen Augen spiegelt. Zu seiner Enttäuschung findet er dort aber: „AUSTRIA, see Czechoslovakia, Germany, Hungary, and Vienna; also Austrian dramatists and actors under their own names." Nun, so eng verflochten selbstredend das Theater des ganzen deutschen Sprachgebietes ist — die Eigenzüge des österreichischen Theaters schon vom Mittelalter an sind so unverkennbar, daß es doch gut wäre, sie gesondert zu behandeln. Dies ist auch deshalb notwendig, weil das österreichische Theater im Rahmen des deutschen viel zu kurz kommt. Dort figuriert z. B. die österreichische Theatergeschichte erst seit Schreyvogel. Jeder Kenner aber weiß, welche Rolle das österreichische Theater gerade im 17. Jahrhundert spielte. Auch die Probleme des 20. Jahrhunderts sind — sowohl für Österreich, als auch für Deutschland — noch unzureichend behandelt. Während viele andere berühmte Theater der Welt mit ihrer Geschichte kurz skizziert sind, steht unter dem Schlagwort „Burgtheater" nur: „see Vienna". Da aber das ganze Stichwort „Vienna" — d. h. die gesamte ereignisreiche Wiener Theatergeschichte — auf lediglich 32 Zeilen behandelt ist, läßt sich ermessen, wie ergänzungsbedürftig dieser Abschnitt wäre. Auch finden sich in diesem Artikel manche Irrtümer. Nur einer sei herausgegriffen. Die Feststellung „The first theatre building there was the Kärtnerthor..." ist unrichtig (vgl. Hadamovsky, Barocktheater am Wiener Kaiserhof, in: Jahrbuch der Ges. f. Wr. Theaterforschung 1951/52). Schlägt man den Abschnitt „Ballett" auf und sucht dort nach dem zuzeiten außerordentlichen Beitrag des Wiener Balletts zur europäischen Ballettgeschichte, findet man ebenfalls so gut wie nichts. Selbst Fanny Elßler erhält in einem Personalartikel nur fünf Zeilen. Nicht viel anders geht es mit dem enormen

Anteil der Wiener Oper am gesamteuropäischen Opernverlauf. Sehr spärlich ist auch die Geschichte etwa des holländischen Theaters bedacht. Und ein so erstaunliches Phänomen wie die Rederijkerbühne erscheint überhaupt nicht, weder innerhalb der holländischen Theatergeschichte noch als gesondertes Stichwort. Daß Stichwörter, wie „Fastnachtspiel" oder „Meistersinger", fehlen, läßt sich leichter verstehen. Aber auch sie sollten in der nächsten Auflage nachgetragen werden. Wie gesagt, das sind nur einige wenige Andeutungen. Sehr schmerzlich hingegen ist es, daß die dankenswert beigefügte Bibliographie sehr lückenhaft ist und von den nichtenglischen Publikationen nur in seltenen Ausnahmefällen Kenntnis nimmt. Vor allem aber: die Bibliographie für „Germany and Austria" umfaßt nur Werke, die vor 1941 (!) erschienen sind. Der Nachtrag zu dieser Abteilung aber enthält sage und schreibe fünf Werke, von denen vier englischer Provenienz sind. Genauso aber steht es etwa — um nur noch ein Beispiel anzuführen — mit Italien. Hier werden im Hauptteil gar nur Werke angeführt, die bis 1935 herauskamen. Im Nachtrag fällt Italien aus.

Alle diese Ausstellungen mindern jedoch nicht das Verdienstliche, das darin liegt, überhaupt solch ein Handwörterbuch begonnen zu haben. Wir wissen zu gut, wie schwer es nach 1945 war, den Überblick über die Weltzusammenhänge der Kultur neu zu erarbeiten. Wir wünschen deshalb, daß Phyllis Hartnolls „Oxford Companion" recht viele Leser finde und daß es möglich würde, schon bald eine neue Ausgabe zu publizieren, die wenigstens wichtigste Lücken füllt. Sicherlich werden Forscher vieler Länder bereit sein, die Herausgeberin hiebei zu unterstützen.

WERNER KRAUSS ERZÄHLT SEIN LEBEN

Von Heinz Kindermann (Wien)

(Werner Krauß, Das Schauspiel meines Lebens. Einem Freund erzählt. Eingeleitet von Carl Zuckmayer, Stuttgart, Henry Goverts, Hamburg, 1958, 259 Seiten und 39 Abbildungen.)

Es ist das große Verdienst von Hans Weigel, Werner Krauß dazu gebracht zu haben, daß er ihm an vielen Nachmittagen und in vielen Nächten sein Leben erzählte. Hans Weigel hat das Stenogramm mit wenigen Ausnahmen, d. h. Weglassungen, unverändert gelassen. Ja, er hat es so klug redigiert, daß derjenige, der Werner Krauß jemals sprechen hörte, ihn beim Lesen in seinem Rhythmus reden hört, mehr noch: fast sieht man dabei auch seine Gebärdensprache. So ist es ein unendlich lebendiges, unmittelbares und vor allem ein ungeschminktes Buch geworden. Krauß hat nichts beschönigt. Er schildert Erfolge ebenso sachlich wie Niederlagen. Er berichtet über Irrtümer ebenso wie über Vorwegerkenntnisse. Sehen wir auch dies oder jenes anders als er: wie wichtig, daß er uns sagte, warum er in all den für sein eigenes Künstlerleben entscheidenden Fällen, die oft zusammenfallen mit den Schicksalsstunden des ganzen deutschsprachigen Theaters, so handelte, wie er es tat. Eine Fülle der Begegnungen und Persönlichkeiten treten da in unseren Horizont — und auch sie wieder völlig ungeschminkt, wie Krauß sie erlebte, in all ihrer Größe und ihrem menschlichen oder künstlerischen Versagen. Reinhardt, Jessner, Jannings, Gerhart Hauptmann, Lubitsch, Jürgen Fehling, Maria Bard, Käthe Dorsch, Gründgens, Zuckmayer und viele, viele andere stehen da leibhaftig vor uns; und diese Momentaufnahmen sagen in Krauß' Apostrophierung oft mehr aus als ganze Bücher. Krauß führt uns auch zu all seinen wesentlichen Rollen und zur Voraussetzung ihrer Gestaltung. Da es um fünf Jahrzehnte der deutschen und europä-

ischen Theatergeschichte geht, die Werner Krauß mitgestalten half, besitzt dieses Buch für den Theaterforscher außerordentlichen Quellenwert. So subjektiv jede derartige Aussage und Selbstanalyse notwendig sein muß, noch dazu gesehen durch ein derart scharf geprägtes Temperament, so bedeutsam ist die von ihm erreichte wechselseitige Erhellung. Das Buch geht jedenfalls über die übliche Schauspieler-Memoirenliteratur weit hinaus, weil es nicht Selbstbeweihräucherung, sondern schonungslose Selbsterkenntnis ist — eine Art Monolog, der die Summe eines reichen, schweren, hart erkämpften Künstlerlebens zieht; ein Selbstgespräch, in dem alle Soll und Haben einander ehrlich gegenüber gerückt werden. Die Sprache ist herb, oft von bitterer Ironie erfüllt und oft das Dämonische des Lebens spiegelnd.

Carl Zuckmayer hat dem Buch ein sehr einfühlsames Porträt des großen Schauspielers Werner Krauß vorangestellt. Hans Weigel hat in einem kurzen Nachwort die Entstehung des Buches erzählt und die Beweggründe dieser Entstehung beleuchtet. Wir können uns seinem Dank an Werner Krauß nur anschließen. Wenn für den Forscher ein Wunsch offen blieb, der jedoch bei einer neuen Auflage leicht erfüllt werden könnte, dann wäre es der nach einem Personen- und Sachregister. Sie würden die Benützbarkeit für den Theaterhistoriker und für den Kritiker oder Dramaturgen beträchtlich erleichtern.

BIBLIOGRAPHIE

des im Jahr 1957 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums.

(Die Werke werden, auch wenn sie mehreren Sachgruppen angehören, nur an einer Stelle angeführt.)

Von Franz Hadamowsky (Wien)

1. BIBLIOGRAPHIEN, ENCYKLOPÄDIEN, HANDBÜCHER, JAHRBÜCHER, KATALOGE, STÜCKEVERZEICHNISSE, FESTSCHRIFTEN, KALENDER

Almanach der österreichischen Bundestheater (Red. Gestaltung Otto Fritz). Wien: Bergland-Verlag (1957). 152 S. Ill.

Arpe, Verner, Knaurs Schauspielführer. Eine Geschichte des Dramas. Mit einem Geleitwort von Gustaf Gründgens. München, Zürich: Droemersche Verlagsanstalt (1957). 464 S. Ill.

Ballet (Catalogue of) an exhibition of books, manuscripts, playbills, prints, etc. illustrating the development of the art from its origins until modern times; organised by Ivor Guest. London: National Book League (1957). 70 S. Ill.

Ballett Kalender 1958. (München:) Nymphenburger Verlagshandlung (1957). 54 Bl.

Belknap, Sara Yancey, Guide to dance periodicals; an analytical index of articles 1946—1950. Gainesville: Univ. of Florida Press 1957. 168 S.

Bio-Bibliographical index of musicians in the United States of America since colonial times. 2nd ed. Washington: Pan Amer. Union 1956. 462 S.

Blum, Daniel C., Daniel Blum's screen world, 1957. New York: Greenberg 1957. 240 S.

Blum, Daniel C., Daniel Blum's theatre world. Season 1955—1956. New York: Greenberg 1956. 256 S. Ill. Season 1956—57. New York: Greenberg 1957. 256 S. Ill.

Cardiganshire, Joint Library. Dramâu Cymraeg hir. Cardiganshire Joint Library 1957. 11, 152 S.

Cardiganshire, Joint Library. Dramâu Cymraeg: un act. Cardiganshire Joint Library 1955. 10, 126 S.

Dachs David, Straw hat, 1957: guide to summer theatres, musical tents, Shakespeare festivals; introd. by Steve Allen. New York: Greenberg (1957). 121 S. Ill.

Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adreßbuch. Theater, Film, Rundfunk. Jg. 65, 1957 (Berlin-Halensee): Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen (1956). 580 S. Ill.

Dictionnaire du ballet moderne. Paris: F. Hazan 1957. 360 S. Ill.

Film und Bühne. 1958. Berlin: Henschel (1957). 56 Bl. Ill. (Abreißkalender).

Gordon, John D., Bernard Shaw, 1856 bis 1950; an exhibition from the Berg Collection: manuscripts, autograph letters, first editions. New York: Public Libr. 1956. 51 S.

Gregor, Joseph, Der Schauspielführer. Bd. 5. Stuttgart: Hiersemann 1957. 12, 323 S.

Hartnoll, Phyllis (May), The Oxford companion to the theatre. 2nd. ed. (with ill. supplement). London: Oxford U. P. 1957. 11, 888 S. Ill.

Haskell, Arnold Lionel (ed.), The ballet annual 1958; a record and year book of the ballet. 12th issue. London: Black; New York: Macmillan (1957). 154 S. Ill.

Igor Strawinsky, a complete catalogue of his published works. London: Boosey & Hawkes 1957. 39 S. Ill.

Illsley, W. A., A Shakespeare manual for schools. New York, London: Cambridge Univ. Press 1957. 96 S. Ill.

International Theatre Annual. Edited by Harold Hobson. London: John Calder. No 1. 1956. 174 S. No 2. 1957. 220 S. Ill.

Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung (Hrsg. Franz Hadamowsky). Jg. 1952/53. Wien: Sexl 1957. 135 S.

Kosch, Wilhelm, Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Lieferung 16. Klagenfurt, Wien: Kleinmayr 1957.

London's Festival ballet annual, 1956—57. Edited by A. George Hall. London: Grays Inn Press 1956. 152 S. Ill.

Maynard, Olga, The ballet companion; an illustrated how to look and how to listen guide to four of the most popular ballets in the repertoire and the great ballet companies that perform them, foreword by Agnes De Mille. Philadelphia, Marcrae Smith (1957). 174 S. Ill.

Mostra degli scenografi reggiani del XVII al XX secolo. Catalogo a cura di Mario Degani. 22 aprile — 6 maggio 1957. Reggio Emilia. 1° centenario del teatro municipale. (A cura dell'Ente prov. per il turismo di Reggio Emilia). Reggio Emilia: Tip. Fratelli Rossi 1957. 64 S. Ill.

Bibliothèque nationale. *Mozart* en France. Catalogue par François Lesure. Paris: Bibl. nationale 1956. 14, 78 S. Ill.

Mozart-Jahrbuch des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. 1955. Salzburg: (Mozarteum) 1956. 263 S. Ill.

Nederlands theater jaarboek. Toneel, opera, ballet. 6e jg. Seizoen 1956—57. Onder red. van Luisa Treves, H. Deinum, W. Hofman e. a. 's Gravenhage: Luisa Treves (1957) 80 S.

Ottemiller, John H., Index to plays in collections. 3rd ed. New York: Scarecrow Press 1957. 496 S.

Parker, John, Who's who in the theatre; a biographical record of the contemporary stage; 12th ed. New York: Pitman (1957). 1729 S.

National Federation of Women's Institutes. A *play list* for Women's Institutes. Rev. ed. London: National Federation of Women's Institutes 1956. 27 S.

Opera annual, ed. by Harold Rosenthal. London: Calder. 3: 1956. 180 S. Ill. 4: 1957. 188 S. Ill.

Plays. A classified guide to play selection. London: Stacey Publications London (1957). 65 S (= Amateur stage handbooks).

Plays for the Church 1957, a list compiled by a committee of the Commission on Drama Department of Workship and the Arts. National Council of the Churches of Christ in the U. S. A. New York: Nat. Council of the Churches of Christ in the U. S. A. 1957.

Regner, Otto Friedrich, Reclams Ballettführer. Stuttgart: Reclam (1956). 430 S. (= Reclams U. B. 8042—47)

Schwanbeck, Gisela, Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1885 bis 1952. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1956. 14, 563 S. (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 58)

Scott, R. Toole, Circus and allied arts. A world bibliography (1500—1957). Based mainly on Circus Literature in the British Museum, the Library of Congress and the Bibliotheque Nationale. Foreword by M. Willson Disher. Derby: Harpur & sons (1957). 3 Bde.

Showmen's year book, the official organ of the Showmen's Guild of Great Britain. 1957. Ed. by F. C. Roope. London: Showmen's Guild of Great Britain 1957. 258 S. Ill.

The *Stage Year book* 1957. London: Carson & Comerford 1957. 280 S. Ill.

Stephens, Frances (Editor), Theatre world annual (London); a pictorial review of West End productions with a record of plays and players. No 7: 1. VI. 1955—31. V. 1956. New York: Macmillan 1956. 176 S. Ill.

Teatro mundial. 1700 argumentos de obras de teatro antiguo y moderno nacional y extranjero con descripciones, listas de personajes, criticas y bibliografía. Recopilados por Arturo del Hoyo ... Madrid: Aguilar 1955. 10, 1269 S.

Van de Vyvere, (P.) Tableau chronologique et synoptique d'histoire de la musique de 1500 a nos jours en rapport avec des éléments des beaux-arts et des lettres. Paris: Leduc (1956).

Wiener Theater-Jahrbuch. Herausgegeben von Friedrich Langer. 1956. Wien: Ostarrichi-Verlag (1956). 160 S. Ill.

Wolff, Werner, Chronik des Schweizer Volksspiels. (5.) Okt. 1953—Sept. 1954 bis (7.) Okt. 1955—Sept. 1956. Elgg: Volksverlag 1954—1956. 55, 45, 46 S.

Writers' and artists' year book 1957; a directory for writers, artists, playwrights, writers for film, radio and television, photographers and composers; 50th year of new issue. New York: Macmillan (1957). 390 S.

Würz, Anton (Hrsg.), Reclams Operettenführer. 7. Aufl. Stuttgart: Reclam (1956). 344 S. (= Universal-Bibliothek 7354/55/55 a/b).

Zentner, Wilhelm (Hrsg.), Reclams Opernführer. 18. Aufl. Stuttgart: Reclam (1956). 712 S. (= Universal-Bibliothek 6892—96/96a—c).

2. ALLGEMEINES, ZEIT- UND REFORMFRAGEN

Adamov (Arthur), Audry (Colette), Dornes (Roger), Lerminier (Georges), Moussy (Marcel), Pitoeff (Sascha), Impasses du théâtre d'aujourd'hui. Paris: La Nef de Paris Editions (1957) (=Coll. „Cercle ouvert" 4).

Bentley, Eric Russel, What is theatre? A query in chronicle form. London: Dobson 1957. 10, 273 S.

Brecht, Bertolt, Schriften zum Theater. Über eine nicht aristotelische Dramatik. (Zusammengestellt von Siegfried Unseld.) Berlin, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (1957). 291 S. (= Bibliothek Suhrkamp 41).

Bridge-Adams, William, The irresistible theatre. Bd. 1. London: Secker & Warburg 1957. 14, 446 S. Ill.

Brisson (Pierre), Propos de théâtre. Paris: Gallimard (1957). (Coll. „Blanche")

Castagnino (Raúl H.), Teoría del teatro. Buenos-Aires: Ed. Nova 1956.

Cattoli, Alfonso Aldo, Comanda, Barabba. Attori, in piedi! (Equivoci e sofismi del teatro italiano contemporaneo.) Bologna: Tip. Lida. Libreria internaz. d'avanguardia 1957. 103 S.

Cornberg, Sol, Emanuel Lawrence Gebauer: A stage crew handbook, ill. by Jack Forman. New York: Harper (1957). 302 S.

Courant (Paul), Des planches à Dieu. Paris: A. Fayard, Coll. Ecclesia, 1956.

Craig, Edward Gordon, On the art of the theatre. 5th impression with new illustrations. London: Heinemann 1957. 23, 296 S. Ill.

Curth, Walter, Geflunker. Etwa 99prozentig wahre Anekdoten aus dem Theater-, Film- und Musikleben. (Illustrationen Ditz von Schneidewind) Zürich: Helbling (1956). 53 S. Ill.

Fechter, Paul, Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters. Mannheim: Bibliographisches Institut. Bd. 1. Vom Barock zum Naturalismus (1956). 511 S. Ill.

Furtwängler, Wilhelm, Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954. 7. Aufl. Wiesbaden: Brockhaus 1956. 275 S. Ill.

Guidubaldi, Egidio, Teatro d'oggi e diagnosi dei nostri tempi. Livorno: Tip. Belforte 1957. 24 S. Ill.

Kerr, Walter, Criticism and censorship; the Gabriel Richard lecture, 1954; cosponsored by the National Catholic Educational Association and Trinity College, Washington. Milwaukee: Bruce (1956). 92 S.

Libre, (Le) Elan, Foyer royal d'art théâtral. Bruxelles: August Orts 1956.

Maag, Otto, Von Musik, Theater und andern Künsten. Lustige Anekdoten und Erlebnisse. Zeichnungen von Alfred Kobel. Zürich: Kober (1958). 85 S. Ill.

Melchinger, Siegfried, Modernes Welttheater. Lichter und Reflexe. Mit Beiträgen von Ernst Krause und Stefan Fingal. Bremen: Schünemann, 1. Aufl. 1956, 2. Aufl. 1957. Hamburg: Deutsche Hausbücherei (1957). 172 S.

Rebora (R.), Cattanei (G.) Teatro e risorgimento. Genova: Centro per il Teatro della Università, 1956. 66 S.

Theater ist immer schön. Von Bühnenglanz und Kulissenstaub. Illustriert von Helmut Knorr. Zürich: Werner Classen 1957. 95 S. Ill.

Ungaretti, Massimo, Cronache del teatro e del cinema. Roma: Tip. Angelucci (1957). 45 S. Ill.

Wolf, F., Aufsätze über Theater. Berlin: Aufbau-Verlag 1957. 426 S. (= Ausgewählte Werke in Einzelausgaben 11).

Young, John Wray, The community theatre and how it works. New York: Harper (1957). 176 S.

3. THEATERGESCHICHTE

Barbieri, Orazio, Tradizione della musica e del teatro italiano nel'U. R. S. S. (Prefazione di Guido Turchi). Roma: Ed. Italia-U. R. S. S. 1957. 40 S.

Barker, (Richard) Felix (Raine), The house that Stoll built. London: Muller 1957. 256 S. Ill.

Bauer, Anton: Das Theater in der Josefstadt zu Wien. Wien, München: Manutiuspresse 1957. 266 S. Ill.

Ben-Ari, Raikin, Habima. Trad. by H. Gross and I. Suref; foreword by Harold Clurman. New York: Thomas Yoseloff (1957). 253 S. Ill.

(Berner, Wilhelm und Fritz Peters), 33 Jahre Bremer Schauspielhaus im Spiegel der Zeitkritik. (Verf. unter Mitwirkung von Hermann Fitger. Hrsg. von der Bremer Theater-Gesellschaft m. b. H.) Bremen: Schünemann (1956). 445 S. Ill.

(Black, Hester Mary), The theatre in Ireland; an introductory essay (to an) exhibition of books and manuscripts in Trinity College Library (Dublin: Trinity College Library) 1957. 8 S.

Boissard, (Maruice) (pseud. de Paul Léautaud), À la Comédie-française. Liège: Éditions Dynamo, P. Aelberts 1956. Ill.

Braun, Hanns, Theater in Deutschland. (2. Aufl.) München: Bruckmann (1957). 78 S. Ill.

Bretty, Beatrice, La Comédie française à l'envers. (2. Ausg.) Paris: A. Fayard 1957. 285 S. Ill.

Brown, Ivor, Shakespeare Memorial Theatre 1954—56, photographs by Angus McBean. New York: Theatre arts books. 1957. 114 S. Ill.

Chapman, John, (ed.), Broadway's best 1957; the complete record of the theatrical year. Garden City (New York): Doubleday 1957. 329 S.

Clurman, Harold, The fervent years; the story of the Group Theatre and the thirties. New York: Hill & Wang (1957). 316 S.

De Felice, Francesco, Storia del teatro siciliano. Catania: Ed. Gianotta 1956. 235 S. Ill.

Didier, (Marie): Petit théâtre rustique du vieux Bourbonnais. Préface de Camille Gagnon. Moulins: Crépin-Leblond et Cie. 1955. 174 S. Ill.

Dumesnil, René, Historia del Teatro Lírico. Traducción castellana y apéndice por Rosendo Llates. Barcelona: Vergara 1957. 332 S. Ill.

Eaton, Quaintance, Opera Caravan: adventures of the Metropolitan on tour, 1883—1956; with a foreword by Rudolf Bing. London: Calder; New York: Far-

rar, Straus and Cudahy, 1957. 15, 400 S. Ill.

Festwoche des Theaters. Anläßlich der Fünfhundertjahrfeier der Universität. 14. Oktober 1956. (Greifswald: Theater in der Universitätsstadt Greifswald 1956.) 17 Bl. Ill.

Hamelin, (Jeanne), Le théâtre chrétien. (Paris 1957). (= Coll. „Je sais, je crois").

Hilleström, Gustav, Theater und Ballet in Schweden. Stockholm: Schwedisches Institut 1956. 17 S. Ill.

Hogan, Charles Beecher, Shakespeare in the theatre 1701—1800. Bd. 2. A record of performances in London 1751—1800. New York, Oxford Clarendon Pr. 1957. 12, 798 S.

James, Reese Davis, Cradle of culture, 1800—1910, the Philadelphia stage. Philadelphia: Pennsylvania U. P.; London: Oxford U. P. 1957. 156 S.

Kalvodova and others, Chinese theatre translated by Iris Urwin (London, New York: Spring Books 1957) 39 S. Ill.

Leipziger Bühnen. Tradition und neues Werden. (Hrsg. von der Generalintendanz der Städtischen Theater Leipzig) Berlin: Henschel 1956. 191 S. Ill.

Lepel, Felix von, Die Städtische Oper in Berlin-Charlottenburg als Weltkulturstätte. Ein Rückblick auf das verflossene Jahrzehnt. Berlin-Charlottenburg: Selbstverlag 1957. 7 S.

McBean, Angus, Shakespeare Memorial Theatre: a photographic record. London: Reinhardt 1956. 118 S.

Macqueen-Pope (W.), Nights of gladness. London: Hutchinson, 1956. 268 S. Ill.

Mander, Raymond; Joe Mitchenson, A picture history of the British theatre. London: Hulton P. 1957. 160 S. Ill. (= Picture histories series).

Mignon, (Paul-Louis), Le Théâtre en U. R. S. S. Avec de T. N. P. à Moscou et à Léningrad. Préf. de Jean Vilar. Paris: l'Arche 1957. 70 S. Ill.

Das *Neue Nationaltheater.* Festschrift zur Eröffnung des Neuen Mannheimer Nationaltheaters am 175. Jahrestag der Uraufführung der „Räuber". (Hrsg. im Auftrag der Intendanz des Mannheimer Nationaltheaters von Claus Helmut Drese. Übersetzer der fremdsprachigen Beiträge: Horst Scharschuch u. Claus Helmut Drese) (Heidelberg: L. Schneider in Komm. 1957) 256 S. Ill.

Pignarre, (Robert), Histoire du théâtre. Paris: Presses universitaires de France 1957. 128 S. Ill.

Robichez, (Jacques), Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre. Paris: l'Arche 1957. 586 S.

Rühle, Jürgen, Das gefesselte Theater. Vom Revolutionstheater zum sozialistischen Realismus. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch (1957). 456 S. Ill.

Samachson, Dorothy; Joseph Samachson, The dramatic story of the theatre. London: Abelard-Schuman 1957. 168 S. Ill.

Scala (La) 1946—1956. (Presentazione di Virgilio Ferrari. Il volume è stato redatto de Franco Armani, collaborazione di Ciro Cancelli, indice dei nomi a cura di Anna Cavallotti, e pubblicato dall'Ente autonomo per documentare i primi dieci anni di lavoro dalla rinascita del teatro.) Milano: Ed. della Scala (1957). 323 S. Ill.

Scanzoni, Signe, Wiener Oper — Wege und Irrwege. Ein Bericht. Zusammengestellt von Signe Scanzoni. Stuttgart: Frick (1957). (Luigard, Wien.) 102 S.

Schoop, Günther, Das Züricher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg. Zürich: Oprecht (1957), 12, 236 S. Ill.

Scott, Adolphe Clarence, The classical theatre of China. London: Allen & Urwin; New York: Macmillan (1957). 256 S. Ill.

Secolo del teatro bulgaro. 1856—1956. Roma: Tip. La stampa moderna 1957. Ill.

Shakespeare at the Old Vic. 1956/57 by Mary Clarke. London: Published for the Old Vic Trust by H. Hamilton 1957. 115 S. Ill.

Sichardt, G., Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung. Weimar: Arionverlag 1957 (= Beiträge zur deutschen Klassik. 5).

Spaziani, Marcello, Il teatro minore di Lesage. Studi e ricerche. Roma: A. Signorelli 1957. 195 S.

Theater in der Schauburg. Elf Jahre Nationaltheater Mannheim im Spiegel des „Mannheimer Morgen", 1945—1956. (Mannheim): Mannheimer Morgen (1957) 256 S. Ill.

Theater, Oper, Ballett in Rumänien. (Geleitwort: W. Siegfried. Aufnahmen: Gh. Vulpas, D. Szabó). Bukarest: Verlag für fremdsprachige Literatur 1957. 48 Bl. Ill.

Le théâtre national populaire... Souillac: Le Point (1957). 48 S. Ill.

Tobias, Josef, Die neuere Entwicklung des Theaters in der sowjetischen Besatzungszone mit einer Übersicht über die Ur- und Erstaufführungen der Spielzeit 1955/56. Bonn: Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen (1957). 34 S. (= Weber, Jochen: Das Theater in der sowjetischen Besatzungszone. Nachtr. Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland.)

Tradition und neues Werden. Leipziger Bühnen in Vergangenheit und Gegenwart. Berlin: Henschel 1956. 180 S.

Vom Theater in Wuppertal. Ein Souvenier. Wuppertal: Born (1957). 186 S. Ill.

Williamson, Audrey, Contemporary theatre, 1953—56. New York: Macmillan 1956. 206 S. Ill.

Williamson, Audrey, Old Vic drama. Bd. 2: 1947—1957. London: Rockliff 1957. 12, 224 S. Ill.

Woche zeitgenössischer französischer Dramatik vom 21. bis 26. März 1956 im Schauspielhaus Bochum. Schriftliche und graphische Gestaltung: Hans Peter Doll, Max Fritzsche unter Mitarbeit von Günther Sawatzki. (Bochum: Schauspielhaus 1956.) 26 S. Ill.

Wood, Roger; Mary Clark, Shakespeare at the Old Vic. New York: Macmillan (1957) 105 S. Ill.

Wuilleumier, (Pierre), Le Théâtre latin. Paris: Centre de documentation universitaire (1956). 60 S.

4. LEBEN UND SCHAFFEN (BIOGRAPHIEN, MEMOIREN, TAGEBÜCHER, BRIEFE)

Cahn, William, The laugh makers; a pictorial history of American comedians; introd. by Harold Lloyd. New York: Putnam (1957). 192 S. Ill.

Clarke, Mary, Six great dancers. London: H. Hamilton 1957. 190 S. Ill.

Barrymore, Diana (Blythe); Frank Gerold, Too much, too soon. London: Muller 1957. New York: Holt 1957. 303 S. Ill.

Redlich, Hans Ferdinand, Alban Berg, the man and his music. New York: Abelard-Schuman (1957) 316 S. Ill.

Svetlana Beriosova. (= Dancers of today. 9.) New York: Macmillan (1957) 32 S. Ill.

Klotz, Volker, Bertolt Brecht. Versuch über das Werk. Darmstadt: Gentner (1957). 140 S.

Busch, Paula, Das Spiel meines Lebens. Ein halbes Jahrhundert Zirkus. Stuttgart: Engelhorn (1957). 239 S. Ill.

Gavoty, (Bernard), Maria Callas. Ill. de portraits par Roger Hauert. (Paris 1957) (= Coll. „Les Grands Interpretes").

Cantor, Eddi; Jane Kesner Ardmore, Take my life. New York: Doubleday (1957). 288 S.

Robinson, Francis Pleasant, Caruso; his life in pictures; with Caruso discography by John Secrist. New York: Crowell (1957). 160 S. Ill.

Guest, (Ivor), Fanny Cerrito, the life of a romantic ballerina. London: Phoenix House. 176 S. Ill.

Images de Jean Cocteau. Pref. de Georges Noel, bibliographie par Louis Bonalumi. (Paris 1957) (Coll. „Sortileges")

Mander, Raymond; Joe Mitchenson, Theatrical companion to Coward; a pictorial record of the first performances of the theatrical works of Noel Coward; with an appreciation of Coward's work in the theatre by Terence Rattigan. New York: Macmillan. London: Rockliff (1957). 12, 407 S. Ill.

Craig, Edward (Henry) Gordon, Index to the story of my days, some memoirs of Edward Gordon Craig. 1872—1907. London: Hulton 1957. 308 S. Ill.

De Valois, Dame Ninette, Come dance with me: a memoir, 1898—1956. London: H. Hamilton 1957. 16, 234 S. Ill.

Dumont, Louise, Vermächtnis. Reden und Schriften. Hrsg. Kurt Loup, 2. Aufl. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch (1957). 195 S. Ill.

Meyen, Fritz: Johann Joachim Eschenburg 1743—1820. Professor am Collegium Carolinum zu Braunschweig. Kurzer Abriß seines Lebens und Schaffens nebst Bibliographie. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei 1957. 130 S. Ill. (= Braunschweiger Werkstücke. 20).

Wittkop, Justus Franz, Das war Scaramouche. Die Lebensgeschichte des Tiberio Fiorelli, seine Schwänke, Liebschaften und ergötzlichen Mißgeschicke. Zürich, Stuttgart: Werner Classen (1957). 205 S.

Florian, (J. P. Claris de), Commémoration du bi-centenaire de sa naissance. Avant-propos de Jean Boucoiran. Sommiers, Imp. Demontoy, 1956.

Fisher, Hugh, Margot Fonteyn. 2nd edition, revised by Cyril Swinson. London: Black 1957. 32 S. Ill.

Monahan, James, Fonteyn. A study of the ballerina in her setting. London: Black 1957. 9, 116 S. Ill.

Gigli, Beniamino, Memoirs; translated (from the Italien) by Darina Silone. London: Cassell 1957. 10, 277 S. Ill.

Gigli, Beniamino, Und es blitzten die Sterne. Die Geschichte meines Lebens. (Aus dem Englischen von Ruth Uecker-Lutz.) Hamburg: Verlag der Sternbücher (1957). 307 S. Ill. (= Ein Stern-Buch).

Swinson, Cyril (William), John Gilpin. London: Black 1957. 32 S. Ill.

Gopal, Ram, Rhythm in the heavens, an autobiography. London: Secker & Warburg 1957. 12, 212 S. Ill.

Grock (d. i. Charles Adrien Wettach), Nit m-ö-ö-g-lich. Die Memoiren des Königs der Clowns. Bearbeitet von Ernst Konstantin. Stuttgart: Mundus-Verlag (1956). 320 S. Ill.

Grock (d. i. Charles Adrien Wettach), Ma vie de clown. (Die Memoiren des Königs der Clowns.) Avec la collaboration de Ernst Konstantin. Trad. de l'allemand par Monique Thies. Paris: Horay (1957). 256 S. Ill.

Grock (d. i. Charles Adrien Wettach), Grock, king of clowns, edited by Ernst Konstantin, translated (from the German) by Basil Creighton. London: Methuen 1957. 221 S. Ill.

Wiese, Eberhard von, Nach den Sternen muß man greifen. Vom Kupferschmied zum Kammersänger. Erinnerungen des Kammersängers Carl Günther von der Hamburgischen Staatsoper. Zeichn. Wilhelm M. Busch. Hamburg: Christians (1956). 238 S. Ill.

Choisel, Fernande, Sascha Guitry intime. Souvenirs par J. Salez. Paris: Ed. du Scorpion 1957. 283 S. Ill.

Guitry (Sascha), Si Paris nous était conté. Paris: R. Solar 1956. 219 S. Ill.

Lee, Gypsy Rose, Gypsy, a memoir. New York: Harper (1957). 337 S. Ill.

Hazlitt, William, Hazlitt on theatre; ed. by William Archer and Robert Lowe, introd. by William Archer. New York: Hill & Wang (1957). 248 S.

Walker, Kathrine Sorley, Robert Helpmann, a illustrated study of his work, a list of his appearences on stage and screen. London: Rockliff (1957). 126 S. Ill. (= „Theatre World" Monographs. 9.)

Šeda, Jaroslav, Leoš Janáček (Übers.: Josef Fanta). Prag: Orbis 1956. 95 S.

Enck, John, J., Jonson and the comic truth. Madison: Univ. of Wisconsin Press 1957. 289 S. Ill.

Knapp, Bettina Liebowitz, Louis Jouvet, man of the theatre; with a foreword by Michael Redgrave. New York: Columbia U. P. London: Oxford U. P. 1957. 15, 345 S. Ill.

Kenworthy, B. J., Georg Kaiser. New York: Macmillan 1957. 241 S.

Russell, John, Erich Kleiber: a memoir. London: Deutsch 1957. 256 S. Ill.

Sembdner, Helmut, Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. Bremen: Schünemann (1957). 548 S. Ill. (= Sammlung Dieterich. 172)

Krenek, Ernst, De rebus prius factis. Frankfurt/M.: Hansen (1956). 62 S.

Czech, Stan, Schön ist die Welt. Franz Lehárs Leben und Werk. Berlin: Argon-Verlag (1957). 320 S. Ill.

Rolland, (Romain), Lugné-Poé. Correspondance 1894—1901, avec introd. et notes par Jacques Robichez. Paris: L'Arche 1957. 240 S.

Freedley, George: The Lunts, an illustrated study of their appearances on stage and screen. London: Rockliff (1957). 134 S. Ill.

Walter, Bruno, Gustav Mahler. Ein Porträt. (Berlin u. Frankfurt/M.): S. Fischer 1957. 112 S. Ill.

Maney, Richard, Fanfare; the confessions of a press agent. New York: Harper (1957). 382 S. Ill.

Hall, Alfred George, (editor) Alicia Markova and Anton Dolin. A legend of British ballet; a collection of portraits, with a foreword by Peter Williams. London: Hall Publ. (1957). 39 S. Ill.

Mitchell, Yvonne, Actress. London: Routledge & K. Paul 1957. 8, 111 S. Ill.

Holdredge, Helen, Lola Montez. London: Redman 1957. 10, 309 S. Ill.

Benz, Richard, Mozart. Bayreuth: Baumann 1956. 47 S. (= Die kleine Biographie. 1).

Breydert, (F. M.), Le génie créateur de W. A. Mozart. Paris: Alsatia 1956.

Brion, (Marcel), Mozart. (Paris: Club des libraires de France) 1956. 264 S. Ill.

Della Corte, Andrea, Tutto il teatro di Mozart. Torino: Radio italiana 1957. 181 S.

Duhamelet, (Geneviève), Mozart. Paris: Caritas 1956. 168 S. Ill.

Fellerer, Karl Gustav, Wolfgang Amadeus Mozart (Akademische Festrede). Krefeld: Scherpe 1956. 32 S. (= Kölner Universitätsreden. 16).

Forneberg, Erich, W. A. Mozart. Lebens- und Werkstil. Synaesthetisch-typologischer Vergleich mit Bach—Beethoven und Goethe—Schiller. (Nebst) Anhang. Würzburg: Triltsch 1956. 16, 65 S. (= Literarhistorisch-musikalwissenschaftliche Abhandlungen. 14).

Homenaje a W. A. Mozart (en Conmemoración del II Centenario) 1756—1956. Pontevedra: Sociedad Filarmónica 1956.

Jacob, H. E., Mozart. Mysterie en genade. Utrecht: A. W. Bruna & Zoon (1957). 432 Bl. Ill.

Kool, J. H. W., Mozart. Alkmaar, Holland: Arti (1956). 64 S. Ill. (= Beeld-Encyclopedie. 24).

Kolb, Annette, Mozart. (Sein Leben.) (3. Auflage.) Erlenbach-Zürich, Stuttgart: Rentsch (1956). 318 S. Ill.

Lacom, Jean, Le petit Mozart. Illustrations de J. Lassauvajue ... (Paris: F. Lanore) 1956. 60 S. Ill.

Lieb, Norbert, Mozart, seine Welt und seine Wirkung. Augsburg: Die Brigg (1956). 142 S.

Mayo, Waldo, Mozart. Barcelona: E. D. H. A. S. A. (1957). 37 S.

Mollat Du Jourdin (Guy), Mozart à Paris. Paris: Mercure 1956. 30 S. Ill.

Mozartjahr 1956. Ausklang in Wien. (Wien: Verlag für Jugend und Volk 1956.) 8 Bl.

Mozart, (Wolfgang Amadeus), Les plus belles lettres de Mozart... Choix, et trad. nouvelle de Pierre Meylan. Lausanne: Ed. du Cervin (1956). 80 S.

Mozart, (Wolfgang Amadeus), Allerliebste, Allerbeste. Briefe Mozarts an seine Frau. Im Mozart-Jahr 1956 hrsg. von Karl Friedrich Leucht. Einleitung (von) Roland Tenschert. Darmstadt: Georg Büchner-Verlag (1956). 41 S. Ill.

Nettl, Paul, Mozart and masonry. New York: Philosophical Library. London: Arco (1957). (9), 150 S. Ill.

Niemetschek, Franz (Xaver), Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb

Mozart, 1798. Life of Mozart, translated by Helen Mautner, with an introduction by A. Hyatt King. Eastholm, London: N. W. Hyman 1956. 87 S. Ill.

Paumgartner, Bernhard, Mozart. Uit het Duits vert. door Jules Cuypers. Utrecht: Het Spectrum. 2 delen. 240, 224 Bl. (= Prisma-boeken 299, 300).

Paumgartner, Bernhard, Mozart. Traducción castellana de Vicente Salavert. Barcelona: Vergara 1957. 544 S.

Peternell (Pert), La vie passionée de Wolfgang Amadeus Mozart. (Die Last der Gnade) (Traduction de Robert Maghe) Paris: Intercontinentale du livre 1956. 381 S. Ill.

Tenschert, Roland, Mozart. Eine Biographie. 3. Aufl. Leipzig: Reclam (1957). 170 S. (= Reclams Universal-Bibliothek. C 1120/21)

Valentin, Erich, Mozart und die Feuerglocke. 2 Reden zum Mozart-Jahr 1956. Regensburg: Bosse (1956). 38 S.

Wegele, Ludwig, Die Augsburger Mozart. Ein Bildband. (Die Aufnahmen wurden von Sepp Rostra gefertigt.) Augsburg: Die Brigg 1956. 31 S.

Müller-Schlösser, Hans, Tinte und Schminke. Düsseldorf: Progress-Verlag (1956). 156 S. Ill.

Swinson, Cyril (William), Nadia Nerina. London: Black 1957. 32 S. Ill.

Offenbach, Jacques, Orpheus in America; Offenbach's diary of his journey to the new world; trad. (from the French) by Lander McClintock; ill. by Alajálov. Bloomington: Ind. Univ. Press (1957). 200 S.

Gore-Browne, Robert, Gay was the pit: the life and times of Anne Oldfield, actress (1683—1730). London: Reinhardt 1957. 192 S. Ill.

Algeranoff, H., My years with Pavlova; with a foreword by Arnold Haskell. London: Heinemann 1957. 226 S. Ill.

Schmidt-Aleman, Heinz P., Anna Pawlowa. (La bailarina del Zar) (Trad. Victor Scholz.) Barcelona: Edit. AHR. 1957. 320 S.

Overmyer, Grace, America's first Hamlet. (John Howard Payne.) New York: Univ. Press (1956). 439 S.

Gadda Conti, (P.), Armonie di Giacomo Puccini. (In breve tutta la vita di un grande popolare artista.) Milano: Ed. Ceschina 1956. 200 S.

Seifert, W., Giacomo Puccini. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1957. 120 S. (= Musikbücherei für Jedermann. 14).

Richardson, Joanna, Rachel. New York: Putnam 1957. 222 S. Ill.

Picard (Raymond), Corpus Racinianum. Recueil-inventaire des textes et documents concernant Jean Racine. Paris: Les Belles Lettres 1956.

Gugitz, Gustav, Die Ehetragödie Ferdinand Raimunds. Nach den unveröffentlichten Akten des Wiener Stadtgerichtes im Archiv der Stadt Wien. Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1956. 30 S. Ill. (= Jahresgabe der Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1956).

Kober, A(ugust) H(einrich), Das Wunder der tanzenden Bälle. Der Lebensroman Rastellis. Heidelberg: Keyser (1957). 293 S.

Findlater, Richard (d. i. Kenneth Bruce Findlater Bain), Michael Redgrave actor; with an introduction by Harold Clurman. London: Heinemann 1956. 13, 170 S. Ill.

Robinson, Edward G. jr.; William Duffy, My father, my son; an autobiography; based on an idea by N. Peter Dee. New York: F. Fell (1958). 316 S. Ill.

Keown, Eric, Margaret Rutherford. An illustrated study of her work for stage and screen, with a list of her appearances. London: Rockliff 1956. New York: Macmillan (1957). 94 S. Ill. (Theatre World Monograph. 7).

Naso, Eckart von, Heinrich Schlusnus. Mensch und Sänger. In Zusammenarbeit mit Annemay Schlusnus. Hamburg: Krüger (1957). 335 S. Ill.

Gavoty (Bernard), Elisabeth Schwarzkopf. Ill. de portraits par Roger Hauert. Paris 1957 (= Coll. „Les Grands Interprètes").

Chute, Marchette Gaylord, Shakespeare of London. New York: Dutton (1957). 409 S.

Dean, Leonard Fellows (editor), Shakespeare: modern essays in criticism. New York: Oxford pap. 1957. 434 S.

Émery (Léon), La vision Shakespearienne du monde et de l'homme. Lyon: Les Cahiers libres (1957). 151 S.

Halliday, Frank Ernest, The cult of Shakespeare. London: Duckworth 1957. 13, 218 S. Ill.

Halliday, Frank Ernest, Shakespeare, a pictorial biography. New York: Crowell (1957). 147 S. Ill.

Muir, Kenneth (Arthur), Shakespeare's sources. London: Methuen 1957. 11, 267 S. Ill.

Webster, Margaret, Shakespeare today; introduction by M. R. Ridley. London: Dent 1957. 319 S.

Winsten, Stephen, Jesting apostle, the private life of Bernard Shaw. New York: Dutton 1957. 231 S. Ill.

Bentley, Eric Russel, Bernard Shaw, 1856—1950; amended edit. Norfolk, Conn.: New Directions 1957. 281 S.

Shaw, (George) Bernard, Letters to Granville Barker: edited by C. B. Purdom with commentary and notes. London: Phoenix House 1956. 8, 206 S.

Stanley, Ilse, The unforgotten. Boston: Beacon Press 1957. 383 S.

Grun, Bernard, Prince of Vienna; the life, the times and the melodies of Oscar Straus. New York: Putnam (1957). 224 S. Ill.

Strauss, Richard, Betrachtungen und Erinnerungen. Herausgegeben von Willi Schuh (2., erweiterte Ausgabe). (Zürich, Freiburg i. Br.): Atlantis-Verlag (1957). 262 S. Ill.

Strauss, Richard; Stefan Zweig, Briefwechsel (Herausgegeben von Willi Schuh). Frankfurt a. M.: S. Fischer 1957. 179 S. Ill.

Erhardt, Otto, Richard Strauss. La vita e l'opera. Traduzione (dal tedesco) di Ottavio Tiby. Milano: G. Ricordi e C. (Tip. Crespi) 1957. 332 S. Ill.

Strawinsky, Igor. Leben und Werk — von ihm selbst. Erinnerungen musikalischer Poetik, Antworten auf 35 Fragen. Zürich: Atlantis-Verlag, Mainz: Schott's Söhne (1957). 344 S. Ill.

Berendsohn, Walter A(rtur), August Strindberg. Ein geborener Dramatiker. München: Langen-Müller (1956). 90 S.

Bass, Robert D., The Green Dragoon, the lives of Banastre Tarleton and Mary Robinson. New York: Holt (1957). 489 S. Ill.

Prete (Aurelio T.), Titina de Filippo. Roma: Ed. E. R. S. 1955. 16° 33 S. Ill.

Chotzinoff, Samuel, Arturo Toscanini. Ein intimes Porträt. Die Übertragung aus dem Amerikanischen bes. Marguerite Valerie Schlüter. Wiesbaden: Limes-Verlag (1956). 134 S. Ill.

Marsh, Robert C(harles), Toscanini, der Meisterdirigent. (Übertragen von Ilse Krämer.) Zürich, Stuttgart: Pan-Verlag (1958). 199 S. Ill.

Pearson, Hesketh, Beerbohm Tree; his life and laughter. London, Methuen; New York: Harper (1956). 11, 250 S.

Willans, Geoffrey, Peter Ustinov. London: Owen (1957). 118 S. Ill.

Pourtalès, Guy de, Richard Wagner. Mensch und Meister. (Aus dem Französischen übersetzt von Anton Mayer. Neue, von Willi Reich bearbeitete Ausgabe.) Zürich: Arche (1957). 368 S. Ill.

Guest, Ivor (Forbes), Victorian ballet-girl; the tragic story of Clara Webster. London: A. & C. Black 1957. (7), 136 S. Ill.

Zivier, Georg, Harmonie und Ekstase. Mary Wigman. Hrsg. von der Akademie der Künste. Berlin-Charlottenburg: Wasmuth in Komm. 1956. 101 S. Ill. (= Akademie der Künste. Monographien und Biographien. 2).

Findlater, Richard, Emlyn Williams. New York: Macmillan 1957. 112 S. Ill. (= Theatre world monograph).

Quiros, Rod., Igor Youskevitsch. Chicago: Dance Press (1956). 32 S. Ill.

Fülle der Zeit. Carl Zuckmayer und sein Werk. (Frankfurt a. M.): S. Fischer 1956. 32 S. Ill.

5. WIRTSCHAFT, LEITUNG.

Stacey, Roy (editor), Stage management. London: Stacey Publications (1957). 32 S. Ill.

Stewart, Hal Douglas (d. i. Henry Douglas Stewart), Stage management, with a foreword by John Fernald. London: Pitman 1957. 15, 184 S. Ill.

6. BAU, BÜHNENTECHNIK, BÜHNENBILD

Adix, Vern, Theatre scenecraft for the backstage technician and artist (foreword by Arnold S. Gillette). Anchorage: Childrens Theatre Press 1956. 329 S.

Ashworth, Bradford, Notes on scene painting; ed. by Donald Oenslager. New York: Herman & Stephans (1957). 47 S.

Bentham, Frederick, Stage lighting; with a foreword by Robert Nesbitt. 2nd ed. London: Pitmann 1957. 20, 362 S. Ill. (= Theatre and stage series)

Cassi Ramelli, Antonio, Edifici per gli spettacoli. Teatri di massa ... 3. edizione amliata. Milano: A. Vallardi 1956. 264 S. Ill.

Joho, Rudolf, Technischer Ratgeber für die Volks- und Laienbühne. Bilder Ary Oechslin. Hrsg. Gesellschaft für das Schweizerische Volkstheater. Elgg: Volksverlag (1957). 222 S. Ill.

Lolli, Franco, Note sul barocco. Con particolare riferimento al barocco in Roma. Corso di lezioni di storia dell'architettura per gli studenti di scenografia e costume. Anno accademico 1955—56. (Centro sperimentale di cinematografia.) Roma: Tip. Rsb. R. S. Bellandi 1957. 84 S.

Lough, John, Paris theatre audiences in the seventeenth and eighteenth centuries. London, New York: Oxford 1957. 11, 293 S. Ill.

Lytton's theatre and concert hall seating plans, plans of the theatres and main concert halls, with historical notes and topical commentary. London: Vinton 1957. 80 S. Ill.

McCandless, Stanley, A syllabus of stage lighting. (9th ed.) New York: Herman & Stephens (1957). 129 S.

Martines, Lucia, L'anfiteatro di Lecce. Galatina: Ed. Pajano 1957. 31 S. Ill.

Pirchan, E., Scenografia teatrale. Milano: Vallardi 1956. 136 S. Ill.

Southern, Richard, The medieval theatre in the round. A study of the staging of „The Castle of perseverance" and related matters. London: Faber 1957. 18, 240 S. Ill.

Die *Technik* im Großen Haus der Bühnen der Stadt Köln. Herausgegeben zur Eröffnung des Großen Hauses am 18. Mai 1957 von der Bauverwaltung und den Bühnen der Stadt Köln. 2. Aufl. (Köln: Pick) 1957. 74 S. Ill.

Wyatt, Jenifer, Stage scenery. London: Jenkins 1957. 93 S. Ill. (Practical stage handbooks)

7. REGIE, INSZENIERUNG

Goethe, (Johann Wolfgang von), Der Großkophta. Ein Lustspiel in 5 Aufzügen. Dramatische Konzeption von Gottfried Kolditz. Bühnenbilder und Figurinen von Erika Koch. Leipzig: Hofmeister (1956). 146 S.

Jesse, Nico, (Porgy and Bess). Die Oper von George Gershwin und Du Bose Heyward in 64 Photographien. Zürich: Arche (1957). 88 S. Ill.

Kulisiewicz, Tateusz, Zeichnungen zur Inszenierung des Berliner Ensembles Bertolt Brecht: Der Kaukasische Kreidekreis. Berlin: Henschel 1956. 11 S. Ill.

Mise (La) en scène des oeuvres du passé. Entretiens d'Arras 1956. 306 S. Ill. (= „Coll. d'esthétique").

Swiridoff, Paul, Goethes Götz von Berlichingen in Jagsthausen. 44 Szenenphotos der Inszenierung von Wilhelm Spei-

del mit der Texteinrichtung der Burgfestspiele. Nebst einigen Bildern von den historischen Stätten. Schwäbisch Hall: Schwend 1956. 88 S. Ill.

Williams Poel's prompt book of „Fratricide punished". Edited with an introduction by J. Isaacs. London: Society for Theatre Research. 1956. 35 S. (= Pamphlet Series 5).

8. DRAMA, DRAMATURGIE

Adams, S. M., Sophokles the playwright. Toronto: Univ. of Toronto Press (1957). 190 S.

Allen, John, Masters of British drama. London: Dobson 1957. 192 S. Ill.

Baker, Arthur E., A Shakespeare commentary. New York: F. Ungar (1957). 973 S.

Barker, Harley Granville, Preface to Hamlet. New York: Hill & Wang (1957). 284 S.

(Bratranek, Franz Thomas), Erläuterungen zu Goethes Faust. Niedergeschrieben im Dezember des Jahres 1842. Mit einer Einleitung hrsg. von V(inzenz) O(skar) Ludwig. Klosterneuburg, München: Bernina-Verlag 1957. 255 S.

Brown, John Russell, Shakespeare and his Comedies. London: Methuen 1957. 208 S.

Bullough, Geoffrey (ed.), Narrative and dramatic sources of Shakespeare. Bd. 1. Early comedies, poems, Romeo and Juliet. New York: Columbia Univ. Press 1957. 552 S.

Calvo-Sotelo, Joaquin, El tiempo y su mudanza en el Teatro de Benavente. Discurso leido. Contestacion de... Gerardo Diego. Madrid: Real Academia Espanola 1955. 103 S.

Cluzel, (Magdaleine), Mimes et poètes antiques. Préf. de J. Toutain. Paris: Edit. du Scorpion 1957. 52 S. Ill.

Coe, Charles Norton, Shakespeare's villains. New York: Bookman Associates (1957). 85 S.

Coles, Blanche, Shakespeare's four giants. New York: Richard R. Smith 1956. 126 S.

Dohle, Helmut, Das Problem Barlach. Probleme, Charaktere seiner Dramen. Köln: Czwiklitzer (1957). 131 S.

National Federation of Women's Institutes. *Drama handbook*. London: National Federation of Women's Institutes 1957. 38 S.

Dramatische Kunst im deutschen Fernsehfunk. Leitung: Werner Fehlig. (Hrsg.) DDR, Staatliches Rundfunkkomitee, Hauptabteilung: Dramatische Kunst des deutschen Fernsehfunks. Spielplanvorschau 1957, Mai—August. Berlin: Henschel 1957. 12 Bl. Ill.

Fergusson, Francis, The human image in dramatic literature. Garden City, N. Y.: Doubleday 1957. 237 S.

Flys, Jaroslaw M., El lenguaje poético de Garcia Lorca. Madrid: Edit. Gredos 1955. 243 S. (Biblioteca Romanica Hispanica. Estudios y Ensayos, 23).

Friederici, Hans, Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung (1736 bis 1750). Unter besonderer Berücksichtigung seiner Anschauungen von der Gesellschaft. Halle (Saale): Niemeyer 1957. 200 S.

Friedrich, Th.; L. J. Scheidthauer, Goethes Faust erläutert. Leipzig: Reclam 1957. 380 S.

Garapon (Robert), La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen-Age à a fin du XVII^e siècle. Paris: Armand Colin 1957. 368 S.

Gielgud, Val (Henry), British radio drama, 1922—1956: a survey; with a foreword by Sir William Haley. London: Harrap 1957. 208 S. Ill.

Gillies, Alexander, Goethe's Faust; an interpretation. New York: Macmillan 1957. 232 S.

Kitto, Humphrey Davy Findley, Form and meaning in drama; a study of six Greek plays and of „Hamlet". New York: Banres & Noble 1957. 350 S.

Knight, George Wilson, The wheel of fire; interpretation of Shakespearean tragedy with three new essays. 5. rev. ed. New York: Meridian Books 1957. 363 S.

Krutch, Joseph Wood, The American drama since 1918; an informal history. (Rev. ed.) New York: George Braziler; London: Thames and Hudson (1957). 12, 364 S.

Langbaum, Robert, The poetry of experience; the dramatic monologue in modern literary tradition. New York: Random 1957. 246 S.

Lapp, (John C.), Aspects of Racinian tragedy. Toronto, Univ. Press; London, G. Cumberledge 1956.

Lüthi, Max, Shakespeares Dramen. Berlin: de Gruyter 1957. 473 S.

Marone (Gherardo), La comedia del arte y la reforma de Carlos Goldini. Buenos-Aires: Centro Italiano di Studi in Argentina, 1956.

Marshall, Norman, The producer and the play. London: Macdonald 1957. 304 S. Ill.

Matthews, Brander, (ed.), Papers on playmaking; preface by Henry W. Wells. New York: Hill & Wang (1957). 320 S.

Melchinger, Siegfried, Drama zwischen Shaw und Brecht. Ein Leitfaden durch das zeitgenössische Schauspiel. Bremen: Schünemann (1957). 306 S.

Oxenford, Lyn, Playing period plays; illustrated by Bernice Carlill. London: Miller 1957. 166 S. Ill.

Oxenhandler, Neal, Scandal and parade; the theatre of Jean Cocteau. New Brunswick: Rutgers Univ. Press 1957. 284 S. Ill.

Peacock, Ronald, The art of drama. New York: Macmillan (1957). 269 S.

Petersen, Adelheid, Welthistorische Zusammenhänge und Inkarnationsgeheimnisse in Rudolf Steiners Mysteriendramen. Essays. Dornach/Schweiz: Verlag am Goetheanum (1957). 95 S.

Ribner, Irving, The English history play in the age of Shakespeare. Princeton, N. Y.: Princeton Un. Pr.; London: Oxford (1957). 12, 354 S.

Schadewaldt, Wolfgang, Antike Tragödie auf der modernen Bühne. Zur Geschichte der Rezeption der griechischen Tragödie auf der heutigen Bühne. Heidelberg: Winter 1957. S. 38—64, Ill. (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Jahresbericht 1955/56).

Siegel, Paul N., Shakespearean tragedy and the Elizabethan compromise. New York: New York University Press 1957. 259 S.

Spinner, Kaspar, George Farquhar als Dramatiker. Bern: Francke (1956). 119 S.

Strudthoff, Ingeborg, Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater. Berlin-Dahlem: Colloquium Verlag (1957). 151 S. (= Theater und Drama. 19)

Szondi, Peter, Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1956. 144 S.

Traversi, Derek Antona, Shakespeare; from Richard II to Henry V. Stanford, Cal.: Stanford Univ. Press 1957. 198 S.

Webster, Margaret, Shakespeare without tears (rev. ed.). Greenwich, Conn.: Fawcett Publikations (1957), 240 S.

Wiese, Benno von, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. I. Tragödie und Theodizee. 2. Tragödie und Nihilismus. (3. Auflage) Hamburg: Hoffmann und Campe (1955). 17, 729 S.

Wildi, Max, Die Dramen von T. S. Eliot. Zürich: Polygr. Verlag 1957. 52 S.

Wilson, Harold S., On the design of Shakespearean tragedy. Toronto: Univ. of Toronto Press (1957). 262 S.

Wolff, Ernst Georg, Dogma, Geschichte und Mythus im neuzeitlichen Drama. „L'Otage" von Paul Claudel. Zürich: Beer in Komm. (1956). 42 S. (= Neujahrsblatt. Hrsg. von der Gelehrten Gesellschaft. 119).

Zwerenz, Gerhard, Aristotelische und Brechtsche Dramatik. Versuch einer ästhetischen Wertung. Rudolstadt: Greifenverlag (1956). 85 S. (= Wir diskutieren. 5).

9. DARSTELLER UND DARSTELLUNGSKUNST, KOSTÜM, MASKE

Blackie, (P.), A Drama teacher's handbook. London: Blackwell 1956.

Descotes, (Maurice), Les grands rôles du théâtre de Jean Racine. Paris: Presses Universitaires de France 1957. 16, 208 S.

Diderot, Denis; William Archer, The paradox of acting; (tr. from the French by Walter Herries Pollock): Maske or faces? introd. by Lee Strasberg. New York: Hill & Wang (1957). 254 S.

Gunn, John; Barbara Bingham, Acting for you. London: Lutterworth (1957). 184 S. Ill.

Lewes, George Henry, On actors and the art of acting. New York: Grove Press (1957). 237 S.

Melvill, Harald, Magic of make-up by the most modern methods for stage and screen; with drawings by the author. London: Rockliff; New York: Citadel Press (1957). 10, 85 S. Ill.

Morschel-Wetzke, Eva, Der Sprechstil der idealistischen Schauspielkunst. Emsdetten (Westf.): Lechte 1956. 136 S. (= Die Schaubühne. 48.)

Plebe (Armando), La nascità del comico. Bari: Laterza 1956. 260 S. Ill. (= Biblioteca dello Spettacolo. 5)

Schwanbeck, Gisela, Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte. Berlin-Dahlem: Colloquium-Verlag (1957). 142 S. (= Theater und Drama. 18.)

White, Alice Violet, Making stage costumes for amateurs. London: Routledge & Paul 1957. 6, 73 S. Ill.

Zirner, Laura, Costuming for the modern stage. Urbana: Univ. of Illinois Press 1957. 56 S. Ill.

10. COMMEDIA DELL'ARTE, VOLKSTHEATER, VOLKSSPIEL, LAIENSPIEL, KINDER- UND SCHULTHEATER

Albach, Ben, De selleiding van het leketoneel, 2e dr. Purmerend: J. Muusses (1957). 160 S. Ill.

Alter, Donald Rhodes, The Lincoln legend, and other programs. New York: Paggeant Press (1956). 130 S.

Boon, Dries, De aankleding van het lekespel. Purmerend: J. Muusses (1957). 2. 88 S. Ill.

Budenz, Toni, Klein-Kunst-Bühne. Ein Arbeitsbuch für Laien. (Textgraphik: Ewald Zeume) München: Don Bosco-Verlag 1957. 144 S.

Cotes, Peter, (d. i. Sydney Boulting), A handbook for the amateur theatre. London: Oldbourne 1957. 23, 424 S. Ill.

De Lorenzi, Attilio, Pulcinella. Ricerche sull'atellana. Napoli: Ed. tip. Instituto della stampa 1957. 4, 140 S.

De Entourage van het leketoneel. Purmerend: J. Muusses. 2. 56 Bl. Ill. (= Cahiers van het Werkcentrum voor leketoneel en creatief spel. 5)

Gavazzeni, Gian Andrea, La casa di Arlecchino. Milano: Ricordi 1957. 168 S.

Geiger, Johannes, Das St. Lambrechter Passionsspiel von 1606. Passio Domini und Dialogus in Epiphania Domini des Johannes Geiger. Herausgegeben von Othmar Wonisch. Wien: Österr. Museum für Volkskunde. (Horn: Berger in Komm.) 1957. 8, 96 S. (Veröffentlichungen des Österr. Museums für Volkskunde. 11.)

Groeneveld, Ben, Spel als levensspiegel. Een practische bijdrage tot het rollenspel. Purmerend: J. Muusses (1957). (= Cahiers van het Werkcentrum voor leketoneel en creatief spel. 7)

Hall, Heinz; Heinrich Ziegler, Aufgespießt. Aus der Arbeit einer Spieltruppe. Leipzig: Hofmeister 1957. 31 S. Ill. (= Kabarett.)

Hamilton, Peter, The amateur stage handboock. London: Pitman 1957. 9, 134 S. Ill.

Huber, Louis H., Producing opera in the college. New York: Bureau of publications, Teachers Coll. 1956.

Kase, C. Robert, Children's theatre comes of age; for school college, and community theatres. New York: S. French 1956. 32 S.

Kraus, Richard G., Play activities for boys and girls (six through twelve). A guide for teachers, parents and recreation leaders. New York: Mc Graw-Hill 1957. 247 S.

Mackenzie, Frances, Approach to theatre for student producers. London: S. French 1956. 3, 90 S.

Melvill, Harald, A complete guide to amateur dramatics; foreword by Christopher Fry. London: Rockliff 1957. 16, 310 S. Ill.

Romano, E., Il teatro educativo di bambini II. Milano: Majoecchi 1956. 252 S.

Schollmeier, Karl, Laienspiel im Dienst der Verkündigung. Ein Werkbuch. Leipzig: St. Benno-Verlag 1957. 96 S. (= Pastoral-katechetische Hefte. 7)

11. OPER UND OPERETTE. MUSIK IM SCHAUSPIEL

Crosland, Margaret, Home book of opera. London: Arco 1957. 14, 288 S. Ill.

Davidson, Gladys, Modern opera stories. London: Laurie 1956. 344 S. Ill.

Ghiringhelli, Antonio, Appunti sul teatro lirico. Milano: Edizione della Scala 1956. 64 S.

Hausswald, Günther, Das neue Opernbuch. 7. Auflage. Berlin: Henschel 1957. 1039 S.

Hughes, Spike (d. i. Patrick Cairns Hughes), Famous Mozart operas: an analytical guide for the operagoer and armchair listener. London: Hale 1957. 253 S. Ill.

Jarustowski, B., Die Dramaturgie der klassischen russischen Oper. Die Arbeit der klassischen russischen Komponisten an der Oper (Ins Deutsche übertragen von Ruth Elisabeth Riedt). Berlin: Henschel 1957. 664 S. Ill.

Leibowitz (René), Histoire de l'Opéra. Paris: Corrêa 1957. 448 S. Ill.

Marek, George Richard (ed.), The world treasury of grand opera; its triumphs, trials and great personalities. New York: Harper 1957. 685 S.

Petzold, Richard, Die Oper in ihrer Zeit. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1956. 141 S. (= Musikbücherei für jedermann. 12)

Rios, Sarmiento Juan, El libro de la opera. Barcelona: Edit. Juventud 1957. 350 S.

Schmidt, Günther, Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806. Mit Beiträgen zur deutschen Choralpassion, frühdeutschen Oper und vorklassischen Kammermusik. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag 1956. 6, 174 S.

Schneidereit, Otto, Operettenbuch (Ill.: Hermann Kaubisch. 4. Aufl.) Berlin: Henschel 1956. 622 S.

Simon, Henry William, Festival of opera; preface by Dario Soria; ill. by Fritz Kredel. Garden City, New York: Hanover House (1957). 718 S.

Ullrich, Hermann, Fortschritt und Tradition. Zehn Jahre Musik in Wien. 1945—1955. (Essays, Opern- und Konzertkritiken.) Wien: Österr. Bundesverlag (1956). 372 S.

Wey, James J., Musical allusion and song as part of the structure of meaning of Shakespeare's plays. Washington: Catholic Univ. of America Press (1957). 24 S.

Wolff, Helmuth Christian, Die Händeloper auf der modernen Bühne. Ein Beitrag zur Geschichte und Praxis der Opern-Bearbeitungen und Inszenierungen in der Zeit von 1920—1956. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1957. 54 S. Ill.

12. BALLETT, TANZKUNST, PANTOMIME

Ambrose, Kay, Ballet voor beginners. Een beknopte inleiding voor balletleerlingen van alle leeftijden (Beginners, please!) Vert. door Ine Rietstap. Haarlem: J. H. Gottmer (1957). 65 Bl. Ill.

Ambrose, Kay, Handboekje voor de balletliefhebber. (The ballet-lover's pocketbook.) Vert. van Kwis van Essen. 2e dr.

Haarlem: J. H. Gottmer (1957). 66 Bl. Ill.

Angiolini, Gasparo, Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens. Vienna 1765. (Riproduzione in facsimile. Presentazione di Walter Toscanini.) Milano: Tip. Dalle Nogare e Armetti 1956. 65 S.

Balcar, Alexander J., Das Ballett. Eine kleine Kulturgeschichte. (Textzeichnungen: Hans Gailling.) München: Winkler (1957). 115 S. Ill.

Ballet, The Royal Ballet, formerly the Sadler's Wells Ballet, new productions 23 August 1954 — 1 January 1957, editor Michael Wood. London: Royal Opera House (1957). 64 S. Ill. (= Covent Garden books, 11.)

Benesh, Rudolf; Joan Benesh, An introduction to Benesh dance notation; foreword by Arnold L. Haskell. New York: Pitman (1956). 48 S. Ill.

Craske, Margaret; Derra de Meroda, The theory and practice of advanced allegro in classical ballet (Cecchetti method) edited with a preface by Cyril Beaumont. London: Selbstverlag 1956. 144 S.

Crowle, Pigeon, Come to the ballet; with illustrations by Charles Stewart. London: Faber 1957. New York: Pitman (1957). 132 S. Ill.

Fisher, Hugh, The Sadler's Wells Theater Ballet. New York: Pitman (1957). 82 S. Ill.

Franks, Arthur Henry (editor), Every child's book of dance and ballet. London: Burke 1957. 128 S. Ill.

Grauerholz, Hermann; Gisela Steltz, Tanzspiele. Frankfurt a. M.: Limpert (1957). 128 S.

Harlequin, news letters of the Federation of Russian Classical Ballet. (No. 1) London: Federation of Russian Classical Ballet 1957.

Kaun, Axel, Ballet ohne Pose. München: Nymphenburger Verlags-Handlung. Zürich: Arche (1956). 99 S. Ill.

Krokover, Rosalyn (Mrs. Harold C. Schönberg), The new Borzoi book of ballets. New York: Knopf 1956. 340 S.

Le Mont (Violet) Le Ballet (Traduit de l'anglais). (Paris): A. Colin 1956. 28 S. Ill.

Lido, Serge (photographer), Ballet 7: préface par Léonide Massine; commentaires par Irène Lidova. Paris: Art et Industrie. London: Black 1957. 22 S. Ill.

Lobet, Marcel, Panorama du ballet d'aujourd'hui. Paris, Bruxelles: G. M. Dutilleul 1956. 151 S. Ill.

Mara, Thalia, Second steps in ballet: basic centre exercises for home practice; ill. by George Bobrizky. London: Constable 1957. 64 S. Ill.

Pawli, Marcel Marceau (Le Dompteur. Le Duel dans l'obscurité. Le Manteau.) Paris: S. A. B. R. I. 1957.

Posner, Sandy, Petrouchka: the story of the ballet. London: Black 1957. 96 S. Ill.

Rebling, Eberhard, Ballett, gestern und heute. Berlin: Henschel 1957. 415 S. Ill.

Roger-Marx (Claude), Degas, Danseuses. Paris: F. Hazan 1956. 13 S. Ill.

Swinson, Cyril (William), Six dancers of Sadler's Wells: Julie Farron, Leslie Edwards, Rosemary Lindsay, Alexander Grant, Elaine Fifield, David Blair. New York: Macmillan (1957). 32 S. Ill.

Tugal, Pierre; Lucien Legrand, La danse classique sans maître. Paris: Librairie théâtrale 1956. 110 S. Ill.

Ulanowa, Galina, Die Schule einer Balletttänzerin. Aus dem Russischen von L(ilija) M. Keit. Buchschmuck von I. Fomina), Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur (1955). 36 S. Ill.

Vietta, Egon (d. i. Egon Fritz), Tanz in Deutschland. Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt (1957). 79 S. Ill.

Wilson, George Buckley Laird, A dictionary of ballet. Harmondsworth: Penguin Books 1957. 283 S. Ill. (=Penguin reference books)

13. PUPPENTHEATER, SCHATTENTHEATER

Bergner, Edith, Kennen Sie Pieferding? Ein Puppenspiel. Hinweise zur Aufführung, zur Anfertigung der Puppen und zum Bühnenbild von Hanna und Gerhard Diezmann. Leipzig: Hofmeister (1957). 50 S. Ill. (= Puppenspiel)

Boehn, Max von, Dolls and puppets; trad. (from the German) by Josephine Nicoll; with a note on puppets by George Bernard Shaw; rev. edit. Boston: Charles T. Branford (1956). 521 S. Ill.

Cuisinier, (Jeanne), Le Théâtre d'ombres à Kelantan. 265 S. Ill. (= Coll. „L'Espèce humaine")

Dorst, Tankred, Geheimnis der Marionette. Mit einem Vorwort von Marcel Marceau. München: Rinn (1957). 62 S. Ill.

Gay, Fritz, Puppen-Theatergeschichte. Mit Illustrationen von Günter Horlbeck. Leipzig: Hofmeister (1956). 217 S.

Jackson, Charles Vivian, Puppetcraft made easy. Exeter: Wheaton 1957. 52 S. Ill.

Jones, Josephine Mary, Glove puppetry. London: English Univ. (1957). 93 S. Ill.

Lanchester, Waldo Sullivan, Hand puppets and string puppets. 9th rev. ed. Leicester: Dryad Pr. 1956. 56 S. Ill.

McMahon, James, Making and playing marionettes; with a foreword by Barney Colehan; illustrated by J. Tattersal. London: Harrap 1957. 128 S. Ill.

Obraszov, S., Il mestiere di burattinaio. Bari: Laterza 1956. 250 S. Ill.

Obraszov, Sergei Vladimirovich, My profession. Translated from the Russian by Ralph Parker and Valentina Scott, verses translated by Darian Rottenberg. Moscow: Foreign Languages Publishing House. (London: Central Books) 1957. 256 S. Ill.

Obraszov, (Sergeive), Mon metier. Paris: Librairie du Globe 1957. 256 S.

Purschke, Hans Richard, Puppenspiel in Deutschland. Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt (1957). 18 S. Ill.

Slade, Richard, You can make a string puppet; photographs by John Watts. Transatlantic Arts. (1957). 56 S. Ill.

Slade, Richard, You can make a string puppet, photographs by John Watts. London: Faber 1957. 47 S. Ill.

Tearle, Peggy, Punch and Judy puppets. Leicester: Dryad Handicrafts (1957). 15 S. Ill.

Whanslaw, Harry William (compiler), A bench book of puppetry, containing useful references in alphabetical order; illustrated by H. W. Whanslaw. Redhill: Wells Gardner, Darton 1957. 12, 216 S. Ill.

Whanslaw, Harry William (compiler), A second bench book of puppetry, containing useful references in alphabetical order; compiled and illustrated by H. W. Whanslaw. Redhill: Wells Gardner Darton 1957. 11, 223 S. Ill.

14. FEST UND FESTSPIEL

Barth, Herbert, Bayreuth in der Karikatur. Mit einer Einführung von Willy Haas. Bayreuth: Ed. Musica (1957). 38 S. Ill.

Bayreuth 1957. Bayreuth: Festspielleitung (1956). 25 Bl. Ill.

Bregenzer Festspiele 1957. 19. Juli bis 18. August. (Bregenz: Festspielgemeinde Bregenz 1957). 64 S. Ill.

Les Fêtes de la Renaissance, études réunis et présentées par Jean Jacquot. Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique 1956. 492 S. Ill.

Lafite, Lucette, Fêtes de France. Dessins de Walter Goetz. New York: Cambridge Univ. Press 1957. 63 S.

Salzburger Festspiele 1957. (Salzburg: Schaffler 1957) 109 S. Ill. (= Alpen-Journal Festpublikation)

Salzburger Festspiele. Offizieller Almanach. Salzburg Festival. Official almanac. Festival de Salzbourg. Almanach

officiel (Jg. 6) 1957. (Salzburg: Pallas-Verlag 1957) 237 S. Ill.

Schmidt-Weiss, Wolfgang, Bayreuth-Interview 1956. Mit Richard Wagner und seinem Enkel Wieland, geb. 1917. Mit Hans Pfitzner, Igor Strawinsky, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Arthur Honegger, Franz Werfel und Albert Schweitzer. Heidelberg: (Selbstverlag 1957). 20 S.

Simon, Henry William, Festival of opera, foreword by Frank Howes. London: W. H. Allen 1957. 15, 611 S. Ill.

15. ZEITSCHRIFTEN

Junge Kunst. (Monatsschrift für Literatur, Kritik, bildende Kunst, Musik und Theater. Red.-Koll.: Jürgen Elsner u. a. 1957. 1. Nov. Berlin: Verlag Junge Welt 1957) 79 S. Ill.

K. V. S. = Nieuws, Organ van de K. V. S. abonnenten en getrouwen. Brussel: Koninklijke Vlaamse Schouwburg 1957.

16. KABARETT, VARIETE, SINGSPIEL-HALLE, REVUE, SHOW, ZIRKUS

Adrian. Histoire illustrée des cirques parisiens d'hier et d'aujourd'hui . . . Bourg — la Reine: l'auteur. 1957. 248 S. Ill.

Durant, John; Alice K. Rand (Mrs. John Durant), Pictorial history of the American circus. New York: A. S. Barnes (1957). 336 S. Ill.

Farnsworth, Marjorie, The Ziegfeld Follies; with an introduction by Billie Burke Ziegfeld. London: P. Davies (1957). 194 S. Ill. (= Originalausg. New York: Putnam 1956).

Julien, (Edouard), Toulouse-Lautrec, au cirque. Paris: F. Hazan 1956. 13 S. Ill.

Julien, Edouard, Toulouse-Lautrec. Circus. Vert. W. A. L. Beeren. 's Gravenhage: L. J. C. Boucher. 16 Bl. Ill. (= Kleine kunstencyclopaedie)

Lusen, Henrik Jan; Antony Hippisley Coxe, Trickriding and voltige. London: J. A. Allen 1957. 32 S. Ill.

MacGregor-Morris, Pamela, Chipperfields' Circus. London: Faber 1957. 214 S. Ill.

Pinito del Oro, Cuentos de Circo. Madrid: Instituto Editorial Reus 1957. 144 S. Ill.

Selby-Lowndes, Joan, The first circus: the story of Philip Astley. London: Lutterworth 1957. (4), 156 S.

Sperling, Walter, Wir machen Varieté. Ein Handbuch für Veranstaltungsleiter und Mitwirkende bunter Programme (Illustration und Bildtafeln: Walter Sperling). München: Buchner 1957. 117 S. Ill.

Vail, Robert William Glenrole, Random notes on the history of the early American circus. Barre, Mass.: Barre Publ. Co. 1956. 102 S. Ill.

Zimnik, Reiner, The proud circus horse; il. by the author. (New York): Pantheon Books (1957).

1. Gartendekoration auf der Bühne des Schloßtheaters in Böhmisch Krumau von Johann Wetschel und Leo Merkel, 1766—67. (Photo Staatliche Denkmalverwaltung, Prag, Č. Šíla)

2. Straßendekoration auf der Bühne des Schloßtheaters in Böhmisch Krumau von Johann Wetschel und Leo Merkel, 1766—67. (Photo Staatliche Denkmalverwaltung, Prag, Č. Šíla)

3. Dekoration einer belagerten Stadt auf der Bühne des Schloßtheaters in Böhmisch Krumau von Johann Wetschel und Leo Merkel, 1766—67. (Photo Staatliche Denkmalverwaltung, Prag, Č. Šíla)

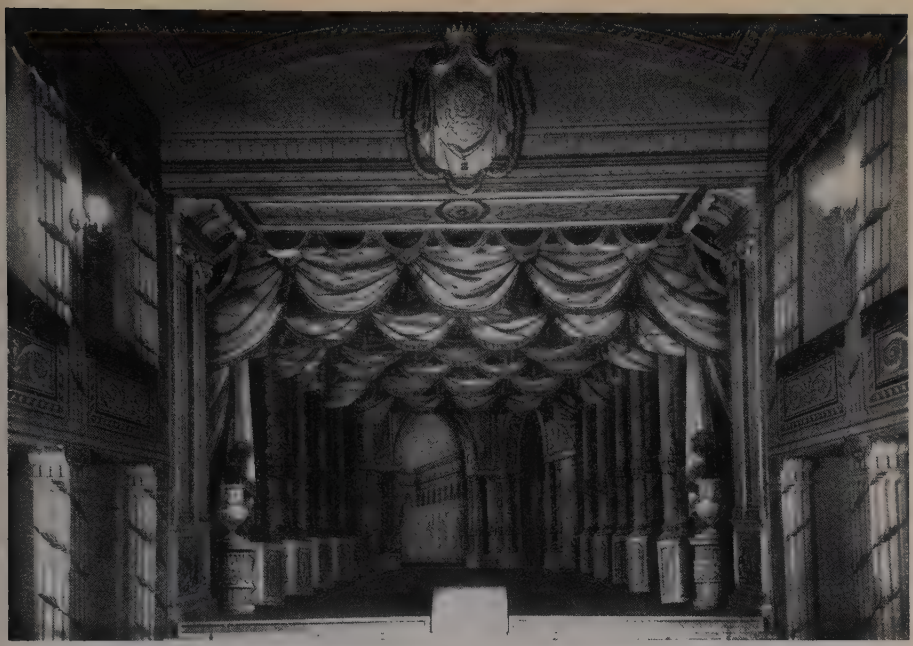
4. „Der tiefe Saal" — Dekoration auf der Bühne des Schloßtheaters in Böhmisch Krumau von Johann Wetschel und Leo Merkel, 1766—67. (Photo Staatliche Denkmalverwaltung, Prag, Č. Šíla)

5. Konstruktion des Kuppelraumes im Hintergrunde der Saaldekoration des Schloßtheaters in Böhmisch Krumau. (Photo Dr. J. Hilmera, Prag)

6. Walddekoration auf der Bühne des Schloßtheaters in Böhmisch Krumau von Johann Wetschel und Leo Merkel, 1766—67. (Photo Dr. J. Hilmera, Prag)

7. Versenkungsraum des Schloßtheaters in Böhmisch Krumau. (Photo Staatliche Denkmalverwaltung, Prag, Č. Šíla)

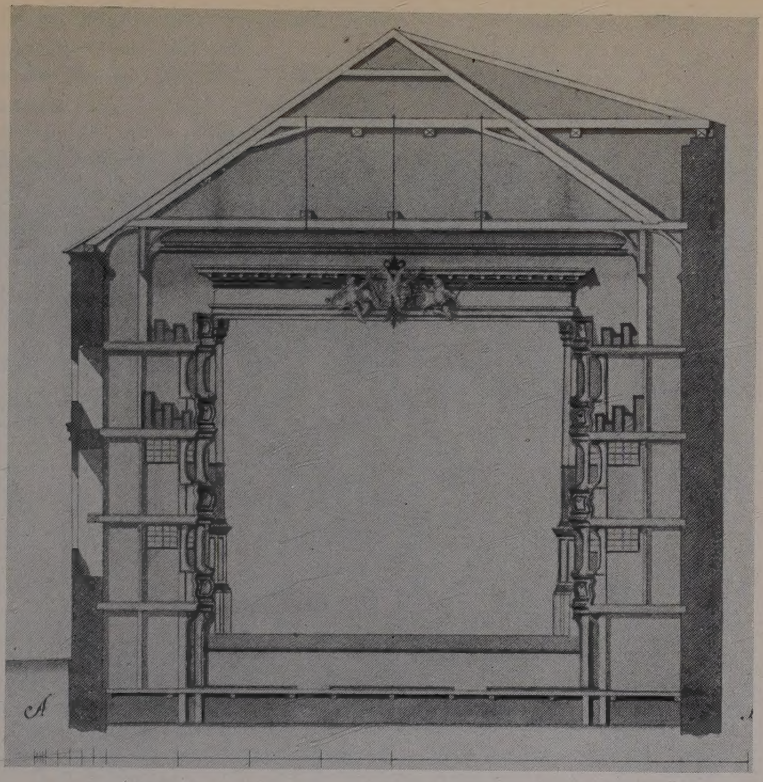
8. Ansicht der Bühne des Krumauer Schloßtheaters mit geöffneten Versenkungen. (Photo Staatliche Denkmalverwaltung, Prag, Č. Šíla)



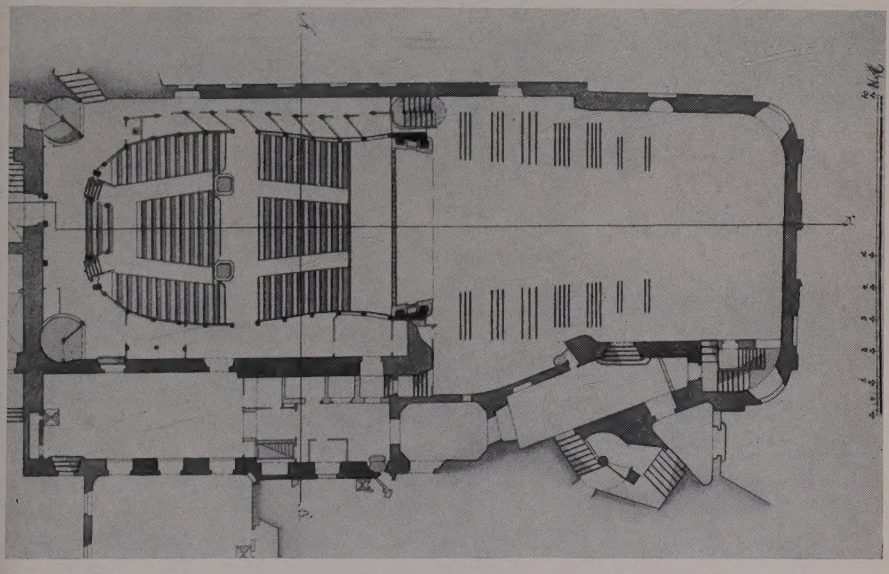
9. Das Schloßtheater in Leitomischel mit einer Dekoration des „gotischen Saales" von Josef Platzer, 1797. (Photo Staatliche Denkmalverwaltung, Prag, Č. Šíla)

10. Höhlendekoration am Meeresufer. Bühnenmakette aus der Theaterausstellung im Leitomischler Schloß. Photoreproduktionen der Originaldekorationen von Josef Platzer. (Photo Dr. J. Hilmera, Prag)

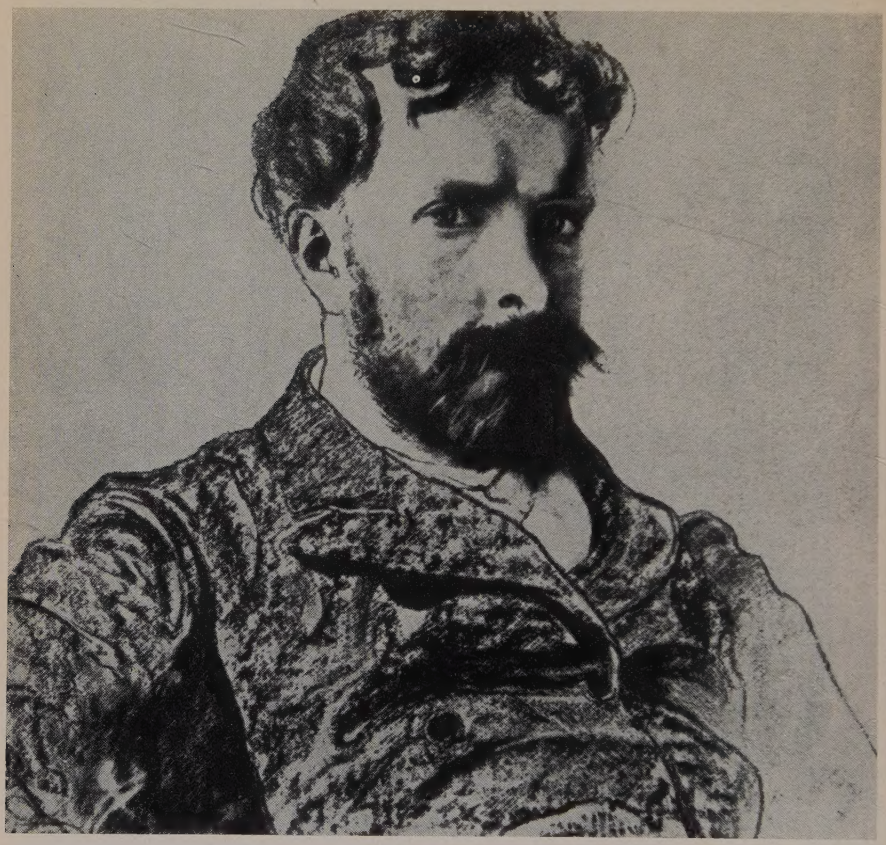
Das Innere des Nationaltheaters in Warschau, 1780.
(Photo Österr. Nationalbibliothek)



1. Altes Burgtheater: Aufriß von der Linie A—B des Grundrisses. Blick zur Bühne, 1779. (Albertina, Architektur, Inv. Nr. 6573)



2. Altes Burgtheater: Parterregrundriß von 1779, mit I. H. signiert. (Albertina, Architektur, Inv. Nr. 6569)



Stanisław Wyspiański, Selbstporträt

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Die körperlich-seelischen Ausgangsformen unseres Schauspiels und Theaters. Von Anton Dörrer (Innsbruck) 155
Theater der Medici. Von Alois Nagler (New Haven, Conn. USA) 168
Der barocke Corneille. Von Margret Dietrich (Wien) 199
Die Akustik des Alten Burgtheaters. Von Herta Singer (Wien). Mit Tafel XI 220
Eine kurze Übersicht über die Theatergeschichte Portugals. Von Herman Aba Ehrlich (Lissabon) 230
Grundzüge der finnischen Bühnenkunst. Von Rafael Koskimies (Helsinki) 241
Das junge Musical in Amerika. Von Mary v. Heinlein (New York) 249

Das Porträt

Gordon Craig, der „Weise von Vence". Von Siegfried Floch † 254
Akropolis an der Weichsel. Zum Werk Stanisław Wyspiańskis. Von Gerda Hagenau (Wien). Mit Tafel XII 258

Institute / Kongresse / Ausstellungen

Die Amsterdamer Theaterausstellung 1957. Von Hans de Leeuwe (Utrecht) 263

Besprechungen

Aristophenes against War. The Acharnians, The Peace, Lysistrata. Transl. by Patric Dickinson (F. Stoessl) 264
Anton Dörrer, Tiroler Umgangsspiele (L. Schmidt) 265
Phyllis Hartnoll, Oxford Companion to the Theatre (H. Kindermann) 268
Werner Krauß, Das Schauspiel meines Lebens. Eingeleitet von Carl Zuckmayer (H. Kindermann) 269
Bibliographie des im Jahr 1957 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums. Von Franz Hadamowsky (Wien) 271

DIE MITARBEITER VON HEFT 2/3

Prof. Dr. Anton Dörrer, Innsbruck, Schubertstraße 17
Dr. Herman Aba Ehrlich, Lisboa. Av. António Augusto de Aguiar, 25—1. °Esq.
Prof. Dr. Willi Flemming, Budenheim-Mainz, Südstraße 35.
Dr. Siegfried Floch †, Wien.
Direktor Dr. Franz Hadamowsky, Wien, I., Österr. Nationalbibliothek.
Gerda Hagenau, Wien I, Wallnerstraße 4.
Prof. Mary v. Heinlein, Vassar College Poughkeepsie, New York, USA.
Dr. Jiří Hilmera, Praha II, Hybernská 3.
Prof. Rafael Koskimies, Helsinki, Universität.
Dr. Barbara Król, Państwowy Instytut Sztuki, Warschau, Ul. Długa 26.
Dr. H. H. J. De Leeuwe, Utrecht, Willemplantsoen 1.
Prof. Dr. Alois Nagler, University of New Haven, Conn. USA.
Prof. Dr. Leopold Schmidt, Wien VIII, Laudongasse 19.
Dr. Herta Singer, Wien VI, Hornbostelgasse 14.
Prof. Dr. Franz Stoessl, Wien XIII, Matrasgasse 20.

HEINZ KINDERMANN

THEATERGESCHICHTE EUROPAS

In drei Bänden. Band I: Antike und Mittelalter — Gln., 544 Seiten Text, 65 Abbildungen auf 40 Kunstdrucktafeln sowie 50 Abbildungen im Text. Zum Subskriptionspreis von S 192.—, DM 32.—, sfr. 33.60 je Band; zum Einzelbandpreis von S 216.—, DM 36.—, sfr. 37.80.

Erste Urteile

Siegfried Melchinger in der ‚Stuttgarter Zeitung':

„Diese nun erstmals in deutscher Sprache erscheinende Geschichte des gesamten europäischen Theaters ist rückhaltlos als ein Ereignis zu begrüßen ..."

Otto Basil im ‚Neuen Österreich':

„... Kindermann ist ein Fachgelehrter von ungewöhnlichem Format, der ein ausdrucksmächtiges, geschliffenes Deutsch schreibt und seinen Gegenstand fesselnd vorzutragen versteht... Das Buch läßt einen nicht mehr los, der dichterisch-farbige Charakter von Kindermanns Stil und Vortragsweise läßt einen nicht ermüden. Wir kennen jedenfalls keine Geschichte des Theaters, die bei so großer Gründlichkeit und so großem Fachwissen von einer so faszinierenden künstlerischen Spannung getragen wird ..."

Wolfgang Kraus in den ‚Bremer Nachrichten':

„... wirklich eine ‚Summa' über das antike und mittelalterliche Theater, die aus einer kaum begrenzt scheinenden Kenntnis aller zuständigen Quellen alter und moderner Zeit gewonnen ist ..."

‚Das Bücherschiff', Limburg:

„... ein Werk von spontaner, fast draufgängerischer Unmittelbarkeit ..."

Herbert Lange in den ‚O.-Ö. Nachrichten', Linz:

„... Von den ersten Zeichen beginnender Kulturreife, vom dialektisch emporämmernden Selbsterkennen des Menschen, der sich im Kraftfeld von Widerständen findet, verfolgt Kindermann die Entfaltung des Theaters in Europa in einer thematisch so ausgreifenden Weise und zugleich so anschaulich lebendig in der Diktion, daß sein Werk zu einer die Enge des speziellen Fachbuches sprengenden Kulturgeschichte von mitreißbarer Lesbarkeit geworden ist... Dieser Wissenschaftler vermag es, als Autor die Geschichte des europäischen Theaters zugleich für Fachleute und Studierende der Theaterwissenschaft wie für ungeschulte Liebhaber des Theaters aufzubereiten und darzustellen ..."

Gerda Hagenau in den ‚Salzburger Nachrichten':

„... eine außerordentliche Leistung, ein geistiger Genuß von hohen Graden ..."

Durch jede Buchhandlung im In- und Ausland.

OTTO MÜLLER VERLAG SALZBURG